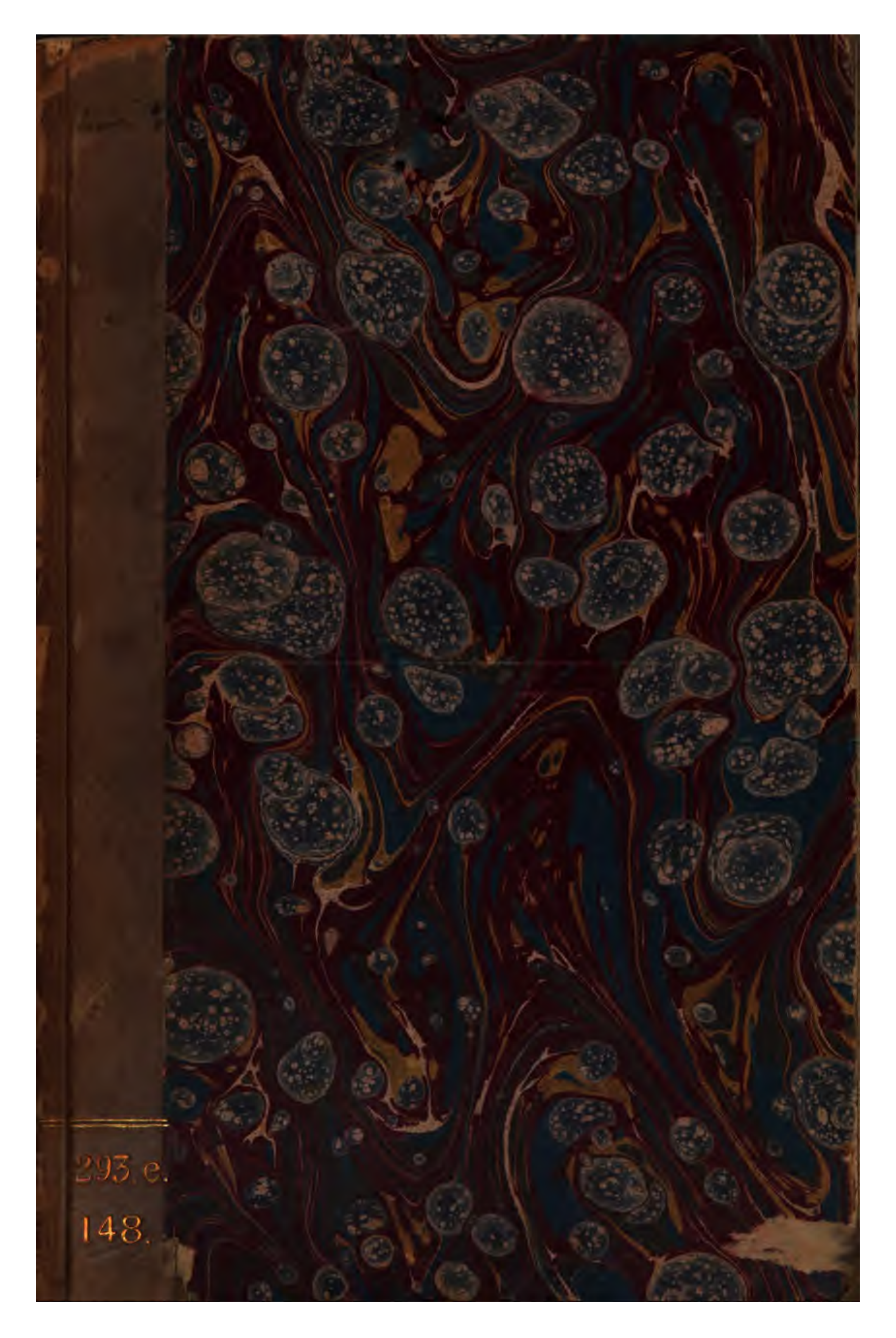


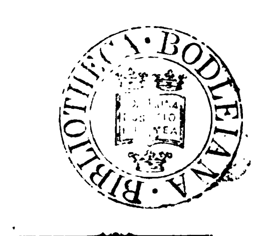

600093578



DER
CHOR DES SOPHOKLES

VON

OTTO HENSE.



BERLIN
WEIDMANNSCHE BUCHHANDLUNG.
1877.

Vorwort.

Die vorliegende Abhandlung legt die Gründe dar, durch welche Sophokles zu seinen dramaturgischen Neuerungen veranlasst wurde, und bringt letztere in den noch immer vermissten inneren Zusammenhang. Es kann auffallen, dass auch das neuste Buch, welches sich mit dem Chore des Sophokles beschäftigt, diese Fragen kaum aufgeworfen (Chr. Muff, Die chorische Technik des Sophokles, Halle 1877 S. 2), geschweige sie in genügender Weise beantwortet hat. Um den bisherigen Standpunct nur anzudeuten: Bergk comment. de vit. Soph. p. XXVI, auf welche Stelle Muff verweist, betrachtet die Erhöhung der Choreutenzahl als »minoris momenti«, und Bernhardy meint dem entsprechend Grundr.[3] II 2 S. 310, dass die Neuerungen des Dichters im äusseren Haushalt des Bühnenwesens »mässig« gewesen. Am klarsten aber dürfte sich die herrschende Ansicht bei Ad. Schöll ausgesprochen finden, Sophokles S. 68, es sind Worte, die von den Späteren ausgeschrieben wurden: »Von minderer Bedeutung ist auf jeden Fall die Erhöhung der Choreutenzahl von zwölf auf fünfzehn, weil sich hier der quantitativen Verstärkung keine qualitative, wie bei den Schauspielern, anschliessen konnte. Da sie ferner mit der letzteren in keinem inneren Zusammenhange steht, ist nicht einmal nothwendig, obschon leicht glaublich, dass sie gleichzeitig mit ihr von Sophokles durchgesetzt worden.«

Ich werde von Alledem gerade das Gegentheil nachweisen und befinde mich mit der bisherigen Auffassung in principieller Differenz.

Wenn Muff also (S. 2) als einen Zweck der Erhöhung der Choreutenzahl die grössere Menge von Sängern und Tänzern angiebt, so mag man dies für die Orchestik zugeben, aber im übrigen identificirt er fälschlich das Mittel mit dem Zwecke. Sophokles erhöhte die Choreutenzahl, gerade um sich einer geringeren Anzahl, aber mit kräftigerer Illusion bedienen zu können. Der neueste Bearbeiter dieser Materie konnte seine Auffassung kaum deutlicher darthun, als dass er im Philoktet im Widerspruche mit der Ueberlieferung zur Zwölfzahl der Choreuten zurückkehrte: vielleicht brachten es, meint er, die Verhältnisse der Choregie Ol. 92, 3 so mit sich: wir sagen umgekehrt, gerade der Chor von fünfzehn Personen vermochte der Kargheit der späteren Choregie weit wirksamer die Spitze zu bieten, insbesondere durch Verwendung der Parastaten als Hegemonen und des Koryphäus. Doch über diesen Punct haben wir in der Abhandlung selbst gehandelt, wenngleich sich darüber leicht eindringlicher sprechen liesse. Das Princip des Aeschylus ist es (natürlich den Späteren gegenüber), den Chor möglichst a u s g i e b i g z u e n g a g i r e n, das des Sophokles, ihn möglichst a u s g i e b i g e n g a g i r t e r s c h e i n e n z u l a s s e n. Um sich von der Richtigkeit dessen zu überzeugen, was wir bei Sophokles das Princip eines wirkungsvollen Repräsentativverfahrens nennen, braucht man nur die Anwendung auf den Chor von zwölf Personen zu machen. Auch in dem letzteren können zwar (um mich kurz auszudrücken) die vier Aristerostaten, wie z. B. im ersten Kommos des Aias, als die Vertreter der vier Zyga fungiren, wenn gleich ohne die wirkungsvolle Abstufung der späteren Fünfzahl; um so weniger aber konnte der verschiedene Werth der drei Stoichoi bei Aeschylus in einer gleichgegliederten Trias von Einzel-Choreuten zum adäquaten Ausdruck gelangen, denn der vierte Choreut wog bei ihm in der Reihe der Protostaten

genau soviel als der dritte. Sophokles dagegen bot sich in seiner Trias ein doppelter Vortheil, je nachdem er den Parastaten und Tritostaten lediglich als solche und in ihrem Verhältniss zum Koryphäus, oder aber sie als Hegemonen, d. h. in ihrer Eigenschaft als Halbchorführer verwerthete. That er das letztere, so riefen die beiden gleichen Megethe gegenüber dem Gesammtchorführer die Figuren der Hemichorien vor das innere Auge, und das Totalbild entsprach dann etwa den Verhältnissen der drei Thüren in der hinteren Skenenwand; that er das erstere, d. h. gab er nicht nur dem Parastaten ein kleineres Megethos als dem Koryphäus, sondern auch dem Tritostaten ein geringfügigeres als dem Parastaten, so wurde damit sofort auch der verschiedene Werth der drei Stoichoi, nämlich der Aristerostaten, Dexiostaten und Laurostaten in die Vorstellung des Hörers gerufen. Wie sehr durch solche Kunstmittel die einheitliche Geschlossenheit des chorischen Körpers und seiner Interessen gesteigert und damit die Illusion einer allseitigen und wirkungsvollen Betheiligung an den Vorgängen der Bühne gekräftigt wurde, erhellt von selbst.

Mehr kann man sich wundern, dass die Wechselbeziehung der beiden dramaturgischen Neuerungen, nämlich des Tritagonisten und Tritostaten, bisher verborgen blieb. Es lässt sich dieser Gesichtspunct, d. h. der innere Zusammenhang zwischen den drei Schauspielern und dem Chore von fünfzehn Personen leicht für andere Untersuchungen fruchtbar machen. Um von dem ehemals zwischen O. Müller und G. Hermann geführten Streite hier abzusehen, ob in der Orestie zwölf oder fünfzehn Choreuten sich finden, eine Frage die hiermit zu Gunsten der Ueberlieferung entschieden wird, so kann z. B. auch die Untersuchung über die Abfassungszeit des Prometheus unter diesem Gesichtspunkt wieder aufgenommen werden. Aber man hat sich zu erinnern, dass eine gewisse Uebergangsperiode verging, in der Aeschylus und auch Sophokles mit Hülfe des Parachoregems einen dritten Schauspieler, wenn auch

zunächst nur als Statisten zu Hülfe nahmen, bis endlich Sophokles den Tritagonisten von Staatswegen und ein für allemal durchsetzte. Dieser Uebergangsperiode gehört der Aias an, wo ein dritter Hypokrit in zwei Scenen, wenn auch nicht redend, auftritt, aber an einen Chor von fünfzehn Personen noch nicht zu denken ist. Es war ein starker Irrthum, wenn man ehemals wähnte, der jugendliche Sophokles habe seine dramaturgischen Neuerungen oder wenigstens den Tritagonisten gleich bei seinem ersten Auftreten (Ol. 77, 4) errungen. Wenn in dem darauf folgenden Jahre (Ol. 78, 1) die zwölfte Scene der Sieben des Aeschylus (V. 996—1044) drei Hypokriten aufweist, so ist dies nur ein Beweis dafür, dass es Sophokles nicht eines schönen Morgens einfiel, einen dritten Agonisten aufzustellen, dass vielmehr die Entwicklung der Tragödie schon seit Längerem auf diesen Abschluss hingewiesen hatte. So und nicht nur durch die Celebrität des Aeschyleischen Namens erklärt sich, wie gelegentlich auch Aeschylus als der Erfinder des Tritagonisten genannt wird. An jene bezeichnete Uebergangsperiode mag man sich auch durch das Vasenbild erinnert sehen, welches Friedrich Wieseler seiner Schrift über das Satyrspiel zu Grunde legte. Hier finden sich drei Schauspieler, der namenlose, links von dem Ruhebette, der als Herakles bezeichnete und der Silen. Der unbequemen Elfzahl der Choreuten zählte Wieseler den als Chorlehrer fungirenden Demetrios hinzu. Um als Koryphäus auftreten zu können, werde sich Demetrios bald auch mit Satyrmaske und Satyrcostüm bekleiden müssen. Man kann vielleicht geneigt sein, vielmehr den Silen als Koryphäus an die Spitze der elf Satyrn zu stellen, um so nicht nur die Zwölfzahl der Choreuten, sondern auch die entsprechende Zahl der Hypokriten zu gewinnen. Aber es bedarf dieser an sich bedenklichen Ausflucht (Wieseler, S. 28) nicht: auch die Trias der Hypokriten findet durch jene im attischen Drama nachweisbare Uebergangsepoche neben nur zwölf Choreuten ihre Begründung. Ich wollte diese Frage hier nur berührt haben.

Bei der Beurtheilung der choregischen Verhältnisse von Ol. 92, 3 war mir die glänzende Ausnahme, von der Lysias aus eben jener Zeit berichtet, nicht unbekannt: Boeckh, Staatsh.[2] I S. 604. Aber solche Ausnahmen bestätigen die Regel, und der Volksbeschluss von Ol. 92, 1, dass zwei zusammen die Choregie leisten dürften, spricht deutlich genug. Derartige Syntelien, wie sie früher bei den regelmässigen Liturgien nicht statthatten, dazu die Thatsache der freiwilligen Choregie lassen auch unsere Erklärung des Processes des Iophon als hinreichend begründet erscheinen. Zumal gegen die Annahme, dass Sophokles einen Lieblingswunsch durch die Selbstübernahme eines kostspieligen Parachoregems zu verwirklichen im Begriff war, wird sich kaum etwas einwenden lassen. Ohnehin hatte der Dichter schon früher auf diesem Gebiete seine Erfahrungen gemacht: Kratinus bei Athen. XIV p. 638 f ὃς οὐκ ἔδωκ' αἰτοῦντι Σοφοκλέει χορόν u. s. w. Eine über ein halbes Jahrhundert hinausgehende Dichterpraxis mit ihren zahlreichen Beziehungen zum Bühnenpersonal und den entsprechenden chorischen Kräften liess ihn über die geeigneten Mittel und Wege in solchem Falle keinen Augenblick rathlos sein. Erst durch unsere Auffassung wird endlich klar, wie Sophokles in die Lage kam, sich in einem derartigen Processe durch seinen Oidipus Coloneus zu vertheidigen. Bisher waren in vollem Umfange die Bedenken gerechtfertigt, die unter anderen W. Dindorf vortrug Vit. Soph. (ed. III Oxon. vol. VIII) p. XXXXIII: Haec autem caussa si ad iudices delata fuit, idoneis testibus documentisque agi debuit, absurdumque est recitata Oedipi Colonei fabula, sive integra sive, ut Plutarcho placuit, aliqua eius parte, hoc ab Sophocle effectum esse credere ut iudicum sententiis liberaretur. Neque enim de poetica eius facultate dubitabatur, sed de facultate bona administrandi. Quod mirum est non animadvertisse Ciceronem qui rem familiarem ab Sophocle propter studia poetica esse neglectam dicat: quod si ita fuit, manifestum est recitata Oedipi Colonei fabula accusationem Iophontis con-

firmatam potius esse quam refutatam. Wir haben vielmehr zu sagen, dass Cicero keine Veranlassung fand, sich genauer auszudrücken, wenn er sagt: Sophocles ad summam senectutem tragoedias fecit: quod propter studium cum rem familiarem neglegere videretur. Die Allgemeinheit des Ausdrucks quod propter studium (in seinem Eifer um diese Dinge) schliesst übrigens eine Hindeutung auf den Kostenaufwand, den sich Sophokles dabei nach unserer Ansicht auferlegte, nicht einmal aus. In dem Zusammenhange jenes Capitels kam es dem Cicero eben lediglich auf die Erhärtung seiner These an: manent ingenia senibus, modo permaneat studium et industria, nicht aber auf eine nähere Darlegung jenes den Römer ohnehin weniger interessirenden antiquarischen Details.

Man wird jetzt aufhören müssen, eine im Alterthum vielfach bezeugte Tradition (φέρεται παρὰ πολλοῖς) noch länger in Zweifel zu ziehen. Was Bernhardy eine »verzierte Sage« oder ein »erhebliches Problem« nannte, nennen wir eine gut beglaubigte, auch innerlich durchaus wahrscheinliche Geschichte aus dem Sophokleischen Dichterleben. Die allgemeine Ueberlieferung hinsichtlich der Abfassungszeit des Gedichtes ist festzuhalten. Wenn die vielgliedrige Diathesis des wunderbaren Dramas in Athen, wie aus dem Processe zu schliessen, eine Zeit lang Stadtgespräch war, so fällt damit ein neues Licht auf den von Klearchos mitgetheilten Witz eines Komikers, dass Sophokles seinen Oidipus nach dem Abcbuche des Kallias gedichtet (Athen. VII p. 276a).

Wir möchten dieses Vorwort nicht schliessen, ohne der schon erwähnten neuesten Veröffentlichung über die Sophokleische Chortechnik für vielfache Anregung zu danken. Es ist begreiflich, dass in dem ersten energischen Versuche, einer spröden Materie im Zusammenhange Herr zu werden, mancher Fehlgriff gethan wurde, aber nicht weniges ist, und auch ohne Hermanns oder anderer Vorgang, völlig richtig von Muff erkannt und erörtert worden. Ja schon allein durch die scharf-

sinnige Darlegung des gegenseitigen Verhältnisses von Koryphäus, Parastaten und Tritostaten oder durch die Behandlung des vierten Kommos im Oidipus auf Kolonos (1447—1499) würde der Verfasser seiner etwas breit angelegten Arbeit einen ehrenvollen Platz in der Sophokles-Literatur gesichert haben. Den Hemichorienvortrag der Stasima hat Muff mit Glück verfochten, oft die Verwendung der Parastaten neben dem Koryphäus und die der Aristerostaten klar erwiesen. Um noch einen principiellen Punct hier herauszuheben, auch in der Behandlung des dritten Stasimon im Aias bin ich mit Wolff oder besser mit dem Verfasser der Chortechnik einverstanden. Wer freilich in den Begriff des Stasimon die Ruhe und dergleichen schon seit G. Hermann abgethane Vorstellungen hineinträgt, wird sich mit dem gelegentlichen Einzelvortrag der Stasima niemals befreunden wollen. Es ist allmählig bis zum Ueberdruss erinnert worden, dass das Stasimon lediglich im Gegensatz zum Einzugsliede seinen Namen erhalten hat. Ob also ein Lied Stasimon oder Parodos, dadurch wird für die Art der Vertheilung unter die Choreuten nichts präjudicirt, es müsste denn die Parodos wie öfters kommatischen Charakters sein. Die Diathesis eines Stasimon wird lediglich bedingt durch die dichterischen Intentionen, oder, deutlicher gesprochen, durch die Stellung, welche der Dichter dem Chorikon in dem dramatischen Ganzen anwies. Daraus, dass Muff den dramatischen Aufbau und seine Erfordernisse über der Betrachtung des Einzelnen öfters aus dem Auge verlor, erklärt sich eine Anzahl seiner Missgriffe. Polemik wurde von diesen Blättern um so eher ausgeschlossen, als der Unterzeichnete Gelegenheit finden wird, in einer philologischen Zeitschrift eine eingehendere Besprechung des werthvollen Buches zu geben. Dabei wird auch das textkritische Detail, wofür der Verfasser seltener Neigung durchblicken liess, eine geeignete Stelle finden und werde ich vielleicht einige der hier mehr angedeuteten Puncte näher begründen.

Ein freundlicher Beurtheiler meiner einschlägigen Schrift über die Chorika des Euripideischen Ion schliesst seine Recension (Jen. Literaturzeitung 1876 nr. 43) mit dem Hinweise, dass ἢ νάπος Ἴσθμιον Ion V. 176 vor κτείνειν nicht mehr anapästisches Metrum vorstellen kann. Ich hole gern eine Bemerkung nach, die ich schon früher hätte machen sollen, wenngleich ich sie für einen Kenner wie N. Wecklein für überflüssig halte. Der Verfasser der Studien zu Euripides konnte leicht bemerken, dass auch hier der metrische Corrector seine Hand im Spiele hatte. Nachdem das unfeine Emblem ὡς ἀναθήματα μὴ βλάπτηται ναοί θ' οἱ Φοίβου eingedrungen, beseitigte der Corrector den nun entstandenen Hiat: der Dichter schrieb nicht κτείνειν δ' ὑμᾶς αἰδοῦμαι, sondern ὑμᾶς κτείνειν δ' αἰδοῦμαι.

Freiburg i. B., Januar 1877.

Otto Hense.

In die Untersuchung über Gliederung und Vortragsweise der chorischen Partien innerhalb der antiken Tragödie, wie auch der Komödie, ist die philologische Wissenschaft erst zu Anfang dieses Jahrhunderts eingetreten. G. Hermann ist es, der auch hier die Bahnen gewiesen. An August Böckh und andern fand er thätige und zum Theil berufene Mitarbeiter. Zu den wichtigsten Resultaten gehörte die Beobachtung, dass der Vortrag der Chorpartien nicht nur, wie man bis dahin wohl gemeint hatte, dem Gesammtchore zufiel, oder, wie der Engländer Tyrwhitt observirt hatte, innerhalb der Epeisodien seinem Führer, dem Koryphäus: dass sich der Vortrag vielmehr nicht minder oft in Halbchöre*) gliedert, auf Rotten zu je drei Mann, auf Reihen zu je fünf, bezüglich vier Mann**) vertheilte, ja dass zumal in den kommatischen Partien, den grossen Pathosscenen der Tragödie, gar nicht selten alle fünfzehn, bezüglich alle zwölf Choreuten einzeln nach einander das Wort erhalten***). Von

---

*) Pollux IV 107 καὶ ἡμιχόριον δὲ καὶ διχορία καὶ ἀντιχόρια· ἔοικε δὲ ταὐτὸν εἶναι ταυτὶ τὰ τρία ὀνόματα· ὁπόταν γὰρ ὁ χορὸς εἰς δύο μέρη τμηθῇ, τὸ μὲν πρᾶγμα καλεῖται διχορία, ἑκατέρα δὲ ἡ μοῖρα ἡμιχόριον, ἃ δ' ἀντᾴδουσιν, ἀντιχόρια. Dazu kommen die Zeugnisse in den Handschriften der Tragiker (HM) und in den Scholien.

**) Pollux IV 108 f. μέρη δὲ χοροῦ στοῖχος καὶ ζυγόν. καὶ τραγικοῦ μὲν χοροῦ ζυγὰ πέντε ἐκ τριῶν καὶ στοῖχοι τρεῖς ἐκ πέντε· πεντεκαίδεκα γὰρ ἦσαν ὁ χορός. καὶ κατὰ τρεῖς μὲν εἰσῄεσαν, εἰ κατὰ ζυγὰ γίνοιτο ἡ πάροδος· εἰ δὲ κατὰ στοίχους, ἀνὰ πέντε εἰσῄεσαν. Phot. Lex. u. d. W. τρίτος ἀριστεροῦ. Ebendas. u. d. W. ζυγόν.

***) Indirectes Zeugniss für den Einzelvortrag Athen. VII p. 276a καὶ γὰρ Καλλίαν ἱστορεῖ (näml. Κλέαρχος) τὸν Ἀθηναῖον γραμματικὴν συνθεῖναι

besonderer Tragweite war das zuerst von Ferd. Bamberger aufgewiesene Gesetz, dass in allen den zahlreichen Stellen, wo der Chor mit einer Bühnenperson in Unterredung tritt, stets nur ein einzelner Choreut, sei es nun der Koryphäus oder ein anderer, niemals eine Gruppe von Choreuten zugleich einem Hypokriten gegenüber respondirt. Aber wie es auf neu eröffneten Gebieten zu gehen pflegt, man schoss bald über das Ziel hinaus. In einer Frage, wo es galt, fast lediglich aus den Dichterworten selbst einen Schluss auf die Art ihres Vortrags zu ziehen, wurde die Schwierigkeit der Untersuchung nicht genügend gewürdigt, und der Einfluss der Zahl, welche in diesen Fragen eine Rolle spielt, erwies sich nicht selten als trügerisch. Zumal in der lockenden Annahme des Solovortrags verliess man den Boden nüchterner Beobachtung und verlor sich in Schein und Unnatur. An solche Fehler, von denen sich auch G. Hermann nicht frei hielt, knüpften die Gegner an, und noch in den vierziger Jahren erschien eine umfängliche Abhandlung »Vom Vortrage des Chores», in welcher der Verfasser allen Ernstes die Behauptung zu erweisen suchte, sämmtliche chorische Stellen der Tragödie seien (selbst mit Ausschluss des Koryphäus) vom vollstimmigen Chore vorgetragen. Mag auch inzwischen Fr. Heimsöth seine Ansicht wesentlich modificirt haben, jene zuversichtlich entworfene Abhandlung hat zweifellos beigetragen, die kaum gewonnenen Einsichten von Neuem zu erschüttern. Man fühlte nun schärfer die noch herrschende Unsicherheit der Untersuchung, und es verbreitete sich ausgesprochen oder unausgesprochen die bequeme Ansicht, als liessen sich auf diesen Gebieten sichere und wissenschaftlich begründete Resultate nicht erzielen *). Ein vornehmes Ablehnen dieser technischen Fragen,

---

τραγῳδίαν, ἀφ' ἧς ποιῆσαι τὰ μέλη καὶ τὴν διάθεσιν Εὐριπίδην ἐν Μηδείᾳ καὶ Σοφοκλέα τὸν Οἰδίπουν. Ebendas. X p. 453 c ὥστε τὸν Εὐριπίδην μὴ μόνον ὑπονοεῖσθαι τὴν Μήδειαν ἐντεῦθεν πεποιηκέναι πᾶσαν, ἀλλὰ καὶ τὸ μέλος αὐτὸ μετενηνοχότα φανερὸν εἶναι. Als solches erwiesen in der Abhandlung »Die Abctragoedie des Kallias und die Medea des Euripides«: Rhein. Mus. Bd. 31 S. 582—601. Indirect Poll. IV 109 ἔσθ' ὅτε δὲ καὶ καθ' ἕνα ἐποιοῦντο τὴν πάροδον. Vit. Aesch. p. 2 a, 43 Dind. (ed. V poet. sc.). Direct (?) Schol. Aesch. Sept. 97 ταῦτα δέ τινες τῶν τοῦ χοροῦ γυναικῶν πρὸς τὰς ἑτέρας φασίν.

*) Dindorf Poet. scen. ed. V p. 10 a: »De carminibus choricis tragicorum interdum inter singulas chori personas distribuendis quae Hermannus

die in einen unangebauten Winkel der scenischen Archäologie verwiesen wurden, erscheint bei den Herausgebern seit lange als stillschweigendes Einverständniss. Unter den wenigen Ausnahmen treten die von G. Wolff besorgten Schulausgaben Sophokleischer Stücke nach dieser Richtung vortheilhaft hervor. Aber erst in der neusten Zeit sind die lange vernachlässigten Gesichtspuncte mit frischem Eifer und in umfassender Untersuchung wieder aufgenommen. Hier sind die Namen von Richard Arnoldt und Christian Muff zu nennen*). Zu den schon erwähnten beachtenswerthen Vorarbeiten der früheren gesellt sich Manches, was heute mehr als je eine glückliche Lösung erhoffen lässt. Einmal ist die Einsicht in die compositionellen Gesetze der Tragödie, überhaupt die ästhetische Durchbildung heute erstarkt genug, um wenigstens geschmacklosen Fehlgriffen zu wehren; die Zeiten schwinden allgemach, in denen ein Kenner der Tragiker nicht ganz mit Unrecht sagen konnte, dass eher ein Laie, der leidlich Griechisch weiss, ein empfindender Schöngeist in das Verständniss des Sophokles eindringen werde, als ein ausgezeichneter Philolog. Dann aber, was wichtiger erscheint, die reinigende Texteskritik der scenischen Dichter hat in den letzten vierzig oder fünfzig Jahren ausserordentliche Leistungen aufzuweisen. Während also die Untersuchungen der früheren noch auf Schritt und Tritt an textkritischen Problemen zu straucheln in Gefahr waren, findet man heute die gröberen Anstösse meist glücklich beseitigt oder doch angemerkt und somit die Wege geebnet. Dass andererseits die Rückwirkung dieser Untersuchungen auf die Texteskritik von Belang ist, wurde neuerdings dargethan**). Wir stehen vor einer anziehenden Aufgabe der höheren Interpretationskunst: die Bezeichnung Choros und Hemichorion — auf

---

aliique coniecerunt incerta et partim manifesto falsa sunt: certum vero est manifestisque locorum multorum exemplis comprobatum chorum saepe in hemichoria, quorum cantus alternarent, fuisse divisum, de quo Pollux dixit 4, 107« u. s. w.

*) Chr. Muff, Ueber den Vortrag der chorischen Partien bei Aristophanes, Halle 1872. Rich. Arnoldt, Die Chorpartien bei Aristophanes scenisch erläutert, Leipzig 1873. Chr. Muff, Die chorische Technik des Sophokles, Halle 1877.

**) O. H., De Ionis fabulae Euripideae partibus choricis, Lips. 1876.

diese beschränkt sich im Wesentlichen unsere Ueberlieferung in den Dichtertexten — ist bildlich gesprochen erst der Rahmen, in welchen eine oft kunstreich gegliederte Gruppe lebensvoller Gestalten einzufügen ist. Man sagt nicht zu viel mit der Behauptung, dass uns erst ein gründliches Eingehen in diese Studien den vollen Aufschluss über Kunstart und Compositionsweise der Sceniker gewähren kann. Wollen wir einen Blick in die Werkstatt des denkenden Dichters thun, so dürfen wir nicht verschmähen, zuvörderst in das Choregeion*) einzutreten.

Wenn wir im folgenden eine Reihe von Beobachtungen über die Sophokleische Chortechnik mittheilen, so geschieht dies nicht nur, weil die Untersuchungen über Aeschylus nach dieser Seite trotz G. Hermann's grossartigem Vorangehen noch so wenig bewältigt sind, oder weil Euripides andererseits einen so deutlichen Abfall der Kunst darstellt. Sophokles bezeichnet, wie Jedermann weiss, den Höhepunct der tragischen Kunst der Hellenen, aber nicht zum wenigsten gerade desshalb, weil sich an seinen Namen eine Reorganisation des Institutes knüpft, dem wir unsere Aufmerksamkeit hier vorwiegend zuwenden, eine Reorganisation des Chors der Tragödie. Wir wissen aus sicheren Zeugnissen**), dass Sophokles nicht nur den beiden Schauspielern des Aeschylus einen dritten hinzufügte, sondern auch das Chorpersonal von zwölf auf fünfzehn Choreuten erhöhte. Beide Neuerungen, die, wie wir sehen werden, einen gemeinsamen Endzweck verfolgten, waren, wie für den dramatischen Aufbau der Tragödie überhaupt, so insbesondere für Stellung und Aufgaben des Chors von einschneidender Wichtigkeit. Und dazu kommt noch ein anderer Vortheil. In der ältesten der erhaltenen Sophokleischen Tragödien, im Aias, steht Sophokles zwar mindestens nahe vor der Durchführung der einen

---

*) Bekk. Anecd. p. 72, 17 χορηγεῖον ὁ τόπος, ἔνθα ὁ χορηγὸς τούς τε χοροὺς καὶ τοὺς ὑποκριτὰς συνάγων συνεκρότει. Poll. IV 106.

**) Arist. poet. c. 4 καὶ τό τε τῶν ὑποκριτῶν πλῆθος ἐξ ἑνὸς εἰς δύο πρῶτος Αἰσχύλος ἤγαγε, καὶ τὰ τοῦ χοροῦ ἠλάττωσε καὶ τὸν λόγον πρωταγωνιστὴν παρεσκεύασεν· τρεῖς δὲ καὶ σκηνογραφίαν Σοφοκλῆς. Vit. Soph. p. 11[a], 29 Dind. (ed. V poet. scen.) αὐτοὺς δὲ τοὺς χορευτὰς ποιήσας ἀντὶ δώδεκα πεντεκαίδεκα καὶ τὸν τρίτον ὑποκριτὴν ἐξεῦρεν. Diog. Laert. 3, 56. Suid. u. d. W. Σοφοκλῆς.

der beiden Erfindungen, des Tritagonisten, aber der Chor des Stückes weist deutlich noch die alte Zahl von zwölf Personen auf: die chorische Neuerung hatte der Dichter noch nicht in's Leben gerufen. Dagegen in den übrigen Stücken, von der Antigone bis zum Oidipus auf Kolonos, finden sich fünfzehn Choreuten. Wir blicken also nach zwei Seiten, wir vermögen wägend und vergleichend uns Rechenschaft zu geben über die Gründe, die den Dichter zu jener Neuerung bewogen, wie über die Folgen, welche sich an sie für die dramatische Composition knüpften.

Der Chor der zwölf salaminischen Schiffsgenossen des Aias ist für uns der fesselndste Chor, der von Sophokles erhalten ist. Indem der Dichter den Stammbaum dieser Waffengefährten auf den erdgeborenen Erechtheus zurückführt, hat er sie von vornherein seinen lieben Athenern besonders warm, weil als Stammesgenossen, empfohlen. Und überall spürt man die liebevolle Arbeit des Schaffenden. Die Gespräche der Tekmessa und des Aias mit ihnen kennzeichnet eine bestimmte Signatur; mit Vorliebe wählt hier der Dichter Wendungen aus dem Bereiche des den Seeleuten vertrautesten Elementes: es ist die Farbe des Meeres, die uns entgegenleuchtet*). Diejenige Aufstellung des Chores, welche im Drama die herrschende werden soll, markirt der Dichter gleich im Beginn. Der Chor zieht in Rotten zu je drei Mann in die Orchestra ein. In solchen Zyga trägt er nicht weniger als viermal seine Partien vor, im Einzugsliede, im ersten Kommos, im zweiten und im dritten Standliede. Aber trotz der Wiederholung dieses Vortragsmotivs wird der Dichter keineswegs monoton. Im Einzugsliede singen die einzelnen Zyga als solche, das eine Zygon nach dem andern, in dem Kommos von jeder Rotte nur ein Vertreter, im zweiten Stasimon wieder das vollstimmige Zygon, im dritten Stasimon singen aller Wahrscheinlichkeit nach einander die zwölf Einzelchoreuten, aber nach Rotten gegliedert. Dazu kommt die Halbchoraufstellung, die in einem Chore von zwölf Mann nur als

*) Vgl. Ai. 206 (Nauck), 257, insbesondere 351 f. ἴδεσθέ μ' οἷον ἄρτι κῦμα φοινίας ὑπὸ ζάλης ἀμφίδρομον κυκλεῖται.

combinirte Zygonstellung erscheint: im ersten Stasimon, in der Epiparodos und dem damit verbundenen dritten Kommos. Auch hier wieder Wechsel in dem nämlichen Motive: zweimal singen die Halbchöre als solche, ein Hemichorion nach dem andern, zweimal wiederum in der Weise, dass alle zwölf Choreuten einzeln zu Worte kommen. Demgegenüber begegnet uns die Stoichosformation, d. h. die Aufstellung von drei Reihen in einer Tiefe von vier Mann nur einmal, am Schlusse des Stückes. Teukros hat seinem Bruder ein ehrliches Begräbniss durchgesetzt, er fordert die Choreuten auf, das noch Nothwendige herzurichten. Die Einen sollen die Gruft beschleunigen, die anderen die Glut um den Dreifuss lodern lassen zu dem heiligen Bade, eine andere Schaar aber soll die Waffen aus dem Zelte des Helden herbeiholen. Deutlich werden damit drei Abtheilungen unterschieden, der Chor gruppirt sich dem Befehle des Teukros gemäss in drei Reihen zu vier Mann, diese Stoichoi betreten jetzt die Bühne, um sich dem Trauergeleite anzuschliessen. Wesshalb der Dichter in diesem Falle die längeren, in's Auge fallenderen, übrigens durch den Flötenspieler noch verstärkten Glieder bevorzugte, das ist bei dem Paradeaufzuge einer pompe funèbre leicht verständlich*).

In einem Stücke, wo die Zygonstellung so consequent festgehalten ist, mag man sich geneigt fühlen, einer Characteristik der einzelnen Rotten nachzugehen. Es ist das dritte Zygon, welches sich im dritten Standliede nach den Freuden des Symposion sehnt und damit nicht gerade kriegerischen Sinn bekundet; es ist dasselbe, welches im ersten Kommos auf die Nachricht von Aias Raserei meint, nun sei es Zeit, das Haupt in der Hülle zu bergen und eilenden Fusses davon zu gehen oder das Schiff zu besteigen, dasselbe Zygon endlich, dessen erster Gedanke es ist, in dem Jubelliede kurz vor der Katastrophe, dass Ares, in dessen Machtsphäre sie sich hier vor Troja befinden, sie von düsterem Kummer befreit hat und nun leuchtender Frohsinn den Schiffsleuten wieder nahen darf. Der Vorwurf, der in dem Befehle des Teukros liegt, zeigt euch nicht

---

*) Schol. Soph. Ai. 1418: ταῦτα δὲ ἅμα λέγοντες προπέμπουσι τὸν νεκρόν, καὶ γίνεται ἔξοδος πρέπουσα τῷ λειψάνῳ.

als Weiber, leistet thatkräftig Hülfe, auch andere Seitenblicke auf die Energielosigkeit des Chors sind bei den Gesinnungen, namentlich des dritten Zygon, nur zu sehr gerechtfertigt. Freilich lieben es die Dichter, dergleichen eher mit ein Paar Strichen anzudeuten, die Phantasie des Hörers oder Lesers nach einer derartigen Richtung in Bewegung und Thätigkeit zu setzen, nicht aber sie durch die Schranke einer kleinlichen Durchführung zu beengen. Aber der Humor des Dichters lässt sich selbst die Individualisirung der Einzelchoreuten hier nicht entgehen. Der breitere Raum des früheren Chores gestattet eine reichere Entwicklung der chorischen Charactere. Und die Kunst, welche schon ein alter Techniker an Sophokles rühmt, uns durch einen kurzen Halbvers, ja durch ein einziges Wort einen Character vor Augen zu stellen*), diese Kunst bewährt er auch hier. Greifbar tritt dies im dritten Stasimon zu Tage, wo sich das dritte und vierte Zygon in ihren Einzelgliedern scharf und bestimmt herausheben. Möchte doch, hören wir im Vorausgehenden, der Mann, der Paris, von der Erde vertilgt sein, ehe er durch seinen Raub diesen Kriegszug veranlasste. Ach, der ewigen Mühsal! Der hat die Menschheit zu Grund gerichtet! Bei der nun folgenden Aufzählung alles dessen, was ihnen der Unglücksmann genommen, oder wie es mit sichtlicher Ironie heisst, was er ihnen alles nicht verliehen hat**), gewinnen wir durch Annahme des Einzelvortrags eine Characteristik von so individuellem Gepräge, dass man sich mitten in den Kreis der biedern Salaminier versetzt fühlt. Der erste, eine durstige Matrosenkehle, sehnt sich vor Allem nach einem tiefen Bechertrunke; der nächste nach Flötengetön und nächtlicher Wonne; der dritte dieses so gleichgestimmten Zygon zeigt mehr erotischen Hang, er seufzt, dass es nun aus mit den Liebesfreuden. Den beiden folgenden ist aller Muth und alle Freude entschwunden, da sie ihren Hort und Schirm verloren haben. Ja, schliesst ein anderer, den das Heimweh schmerzt, wäre ich doch

*) Vit. Soph. p. 12b, 114 οἶδε δὲ καιρὸν συμμετρῆσαι καὶ πράγματα, ὥστ' ἐκ μικροῦ ἡμιστιχίου ἢ λέξεως μιᾶς ὅλον ἠθοποιεῖν πρόσωπον.

**) Ai. 1199 ἢ κεῖνος (so st. ἐκεῖνος zu emendiren) οὔτε στεφάνων οὔτε βαθειᾶν κυλίκων νεῖμεν ἐμοὶ τέρψιν ὁμιλεῖν u. s. w. = 1211 καὶ πρὶν μὲν αἰὲν νυχίου (αἰὲν νυχίου Wolff st. ἐννυχίου) u. s. w.

bei Sunions Felsen, dass wir das heilige Athen begrüssen könnten. Der Humor, mit welchem uns hier der Dichter in die Physiognomien der Einzelchoreuten blicken lässt, erhält einen Beisatz von Ironie durch die Erwägung, dass er die salaminischen Seeleute als Erechthiden bezeichnet hatte und somit seinen Athenern im Zuschauerraume in diesen Stammesgenossen ein Spiegelbild ihres Wesens vorhält. Ja, dieser Kleinmuth, das Auflodern der Freude bei jedem Scheine eines Umschwungs, die tiefe Niedergeschlagenheit bei jedem Unglücksfalle, und zu alledem so viel menschlich liebenswürdiges, human anmuthendes — das ist der echte Athener. Der Grundzug aber im Wesen des Chors, der Kleinmuth, die Energielosigkeit, die ihn nicht zur That kommen lässt, ist trefflich motivirt, denn der Dichter lässt diese Eigenschaft erst als eine Folge der Krankheit des Aias heraustreten. Aias kennt in ihnen nur die treuen Schiffsmannen, mit denen er Noth und Kampf getheilt; er fordert den Koryphäus auf, ihm den Tod zu geben. Aber nur die Heldengrösse des Aias hat ihnen Bedeutung geliehen; sobald er seinem Geschick anheimfällt, beginnen sie in ihr Nichts zurück zu sinken. Schon in den Anapästen der Parodos klagt der Chorführer: ohne dich, o Aias, vermögen wir nichts gegen diese Gerüchte. Das ist zugleich ein feiner Zug der Characteristik, durch den die Bedeutung des Helden vor uns emporwächst. Trotz dieses Grundzuges im Wesen des Chores ist übrigens im Verlaufe des Dramas kein Stillstand in seiner Characteristik wahrzunehmen. Auch die chorischen Personen sind bei Sophokles in steter Entwicklung begriffen. Wie anders nimmt sich das erste und das dritte Stasimon aus bei manchen gedanklichen Anklängen. Das erste giebt uns die Stimmung des Chors, als Aias in Raserei verfallen aber noch am Leben ist, es ist noch ruhiger gehalten und wird von Halbchören vorgetragen. Das letztere ist der Ausdruck völliger Muthlosigkeit und Resignation nach dem Tode des Aias. Hier fallen die nach Rotten gruppirten Einzelchoreuten schnell nach einander im Vortrage ein. — Hätte man diese innere Einheit und Geschlossenheit des chorischen Körpers, wie wir sie anzudeuten suchten, früherhin erwogen, ich meine das letzte Drittel des Dramas wäre schon aus diesem Grunde dem Dichter niemals abgesprochen.

Der Aufwand der chorischen Technik wird geregelt durch die Forderungen eines weisen dramatischen Aufbaus, man mag nun die Aufstellungen und Bewegungen des Chors oder die Art seines Vortrags in's Auge fassen. Gleich im Eingange des Stückes weiss der Dichter das erregende Moment des Dramas, also die Nachricht, dass Aias in Sinnesbethörung die Herden der Argiver, statt wie er wähnte die Heeresfürsten geschlagen, uns durch eine erwogene Steigerung der chorischen Betheiligung tief und tiefer in die Seele zu prägen. Zunächst giebt der Koryphäus allein seiner Beängstigung in den Anapästen einen schmerzlich bewegten Ausdruck. In gesteigerter Unruhe setzt der Zygonvortrag ein: Hat Artemis dich zu solcher That getrieben? Oder Enyalios? Ja, das ist das Werk einer Gottheit. Ist's aber Verläumdung, so tritt endlich hervor! Zu der noch eindringlicheren Aufforderung des Schlussgesanges aber werden (um mich eines nahe liegenden Bildes zu bedienen) die vorher gesondert fliessenden Bäche in ein gemeinsames Bette geleitet und stromgleich mit homophoner Kraft führt der Gesammtchor das Ganze zu Ende. — Um die Wirkung der Katastrophe durch den Contrast zu erhöhen, liebt es bekanntlich Sophokles, sich des Kunstgriffes zu bedienen, auf Momente eine heitere Stimmung aufleuchten zu lassen, dass wir das einbrechende Dunkel der Katastrophe dann um so grasser empfinden*). Wo das Tragische den handelnden Personen bereits über den Häuptern schwebt, da gerade pflegt die Befangenheit des Chors freudiges zu verkünden. Aias zeigt eine in Wahrheit nur fingirte Sinnesänderung, jene rührende Verhüllung seines Entschlusses zu sterben. Der Chor in seiner masslosen Freude stimmt ein Tanzlied an. Die ausgelassene Lust, die durch dieses Strophenpaar klingt, erhöht der Dichter wesentlich durch die Scheidung in die Rotten und den entsprechenden Zygonvortrag. Nun erst wird es ein wahres Freuden- und Jubellied. Immer drei der Waffenbrüder halten enger zusammen, die einen rufen den Pan, die andern den Apollon, die dritten den Zeus. Der Jubel des ersten Zygon klingt wie ein Echo**) im dritten wieder,

*) Schol. Ai. 693 εὐεπίφορος δὲ ὁ ποιητὴς ἐπὶ τὰς τοιαύτας μελοποιίας, ὥστε ἐντιθέναι τι καὶ τοῦ ἡδέος.

**) Ai. 694 ἰὼ ἰὼ = 707 ἰὼ ἰώ.

und die vierte Gruppe endlich, wie berauscht von dem plötzlichen Umschlage, will fürder nichts mehr für unerhört erachten. — Wenn Sophokles vor der nun nahenden Katastrophe den Chor die Orchestra verlassen lässt, so wurde schon von alten Erklärern*) angemerkt, dass diese Metastasis zunächst durch den nun eintretenden Scenenwechsel bedingt war, aber oft bewundert ist die Meisterschaft, mit der der Dichter diesen Auszug zum Vortheil der dramatischen Spannung verwerthet. Der Chor zieht aus, um den entwichenen Helden zu suchen, unsere bange Sorge zieht mit diesen Suchenden. Werden sie ihn finden? Da versetzt uns der Dichter in eine einsame Gegend**) : Aias giebt sich den Tod. — Nachdem die Katastrophe sich vollzogen, ist es namentlich die volle Entfaltung des chorischen Reichthums, durch welche eine Erlahmung des Interesses bis zum Auftreten des Teukros verhütet wird. Gleich die Epiparodos packt durch die realistische Naturwahrheit der Action. Die beiden Halbchöre ziehen von Ost und West her einzeln***) nach einander in die Orchestra wieder ein und die Einzelrufe der enttäuschten Genossen stossen aufeinander. Und vollends in dem nun anhebenden grossen Klagegesange ist es rührend wahrzunehmen, wie sich keiner der treuen Vasallen seinen Antheil an der Klage nehmen lässt. Das Pathos durchläuft den ganzen Kreis der handelnden Personen. Dabei wird der lyrische Theil †) der Epiparodos und der Kommos so kunstvoll in einander geschlungen, dass mit dem zweiten Theile des Kommos die Klage gleichsam ganz von Neuem anhebt ††). Durch diesen künstlerischen Griff zeigt uns der Dichter den unergründlichen Schmerz der Geliebten, die auch zuerst den theuern Todten auffand, das Sichnimmergenügethun ihres Jammers in ergreifender Weise. Einer solchen Doppelklage gegenüber war nur noch eine Steigerung

---

*) Schol. Ai. 813 μετακινεῖται ἡ σκηνὴ τοῦ χοροῦ ἐξελθόντος· ἀναγκαία δὲ ἡ ἔξοδος, ἵνα εὕρῃ καιρὸν ὁ Αἴας χειρώσασθαι ἑαυτόν. Poll. IV 108 ἡ δὲ κατὰ χρείαν ἔξοδος ὡς πάλιν εἰσιόντων μετάστασις.

**) Schol. Ai. 815 μετάκειται ἡ σκηνὴ ἐπ' ἐρήμου τινὸς χωρίου u. s. w.

***) Vgl. Poll. IV 109 ἔσθ' ὅτε δὲ καὶ καθ' ἕνα ἐποιοῦντο τὴν πάροδον.

†) V. 879—890 = 925—936.

††) V. 891 ἰώ μοί μοι = 937 ἰώ μοί μοι.

des Pathos möglich, ein Mittel, dessen sich der Dichter im weiteren Verlaufe des Dramas bedient: Tekmessas Schweigen.

Die bedeutendste dramaturgische That des Sophokles ist die Erhöhung der Choreutenzahl auf fünfzehn oder vielmehr diese Erhöhung in Verbindung mit dem Tritagonisten. Hätte sich der Dichter mit der Einführung des letzteren begnügt, so wäre er auf halbem Wege stehen geblieben. Erst indem er auch die andere Erfindung hinzufügte, gewann er die Mittel, die attische Tragödie auf ihren dramatischen Höhepunct zu führen: beide Neuerungen drängten in ihrem letzten Ende auf dieses gemeinsame Ziel hin.

War es naheliegend gewesen, das dramatische Interesse noch durch einen Gegenspieler, den Tritagonisten, zu verstärken, so zeigt sich der Kunstverstand des Dichters nicht nur in der eigenthümlichen Art, wie er diesen Zuwachs verwerthete, sondern in weit höherem Grade darin, dass er diese Neuerung nicht ohne die entsprechende Umgestaltung des Chores vornahm. Die Neubildung des Chores steht in engster Wechselbeziehung zu der Einführung des Tritagonisten, was nicht ausschliesst, dass beide Neuerungen vom Dichter nicht zu gleicher Zeit durchgesetzt wurden. Es wird im Verlaufe unserer Darstellung klar werden, dass die Neubildung des tragischen Chores durch Sophokles darauf hinausging, den drei Spielern der Bühne auf der Orchestra die nämliche Anzahl chorischer Repräsentanten in gleicher Verzweigung gegenüber zu stellen. Den augenfälligsten Einfluss übte die Sophokleische Neuerung allerdings zunächst auf den Koryphäus *).

Sophokles befreite den Koryphäus aus seiner chorischen Gebundenheit. In dem früheren Chore von zwölf Personen musste nicht selten die Würde des Führers mit der Pflicht des Choreuten collidiren. Noch war der Koryphäus kein frei bewegliches Organ des Chores, die Rücksicht auf die Vollzähligkeit und harmonische Gruppirung des chorischen Körpers war ein Hemm-

*) Suid. u. d. W. κορυφαῖος. Schol. Aristoph. Plut. 953. 954. Demosth. in Mid. p. 533. Himer. ecl. 13 § 29 ed. Wernsd. Themist. Orat. XIII 175 B. Athen. VI p. 152b. — Phot. u. d. W. τρίτος ἀριστεροῦ. Bekk. Anecd. p. 444, 16.

schuh seiner Bewegungen. In dem Chore des Aeschylus fand der Stoichos- und Zygonvortrag eine häufige Verwendung, in keinem dieser Fälle aber war an ein freieres Hervortreten des Koryphäus zu denken. Und ebenso in der Halbchorstellung. Indem der Koryphäus mit seinem Adjutanten, dem Parastaten, selbst die Führung eines Halbchors zu übernehmen hatte, büsste er damit nicht nur an seiner Würde, sondern auch an Freiheit ein. Und die Hemichorien drohten sich in eine Dichorie aufzulösen, es fehlte die zusammenfassende Einheit in der Person des Hegemon Koryphäus. Durch die Neuerung des Sophokles trat jetzt ein sogenannter Tritostat*) hinzu: dieser und der Parastat theilten sich als Hegemonen in die Führerschaft der Hemichorien. Der Dichter gewann somit zwei regelmässig gegliederte Chorhälften zu je sieben Mann und neben oder vielmehr über ihnen den Koryphäus. Man könnte meinen, Sophokles hätte vielleicht den gleichen Vortheil durch die Hinzufügung nur eines Choreuten erzielen können, aber es erhellt, dass bei einem Chore von dreizehn Personen zwar ein Tritostat gewonnen wurde, aber der Koryphäus überhängend und eine regelrechte Tetragonalaufstellung**) des chorischen Körpers nach Stoichoi und Zyga unmöglich gewesen wäre. Der Chor von fünfzehn Personen dagegen bot eine Reihe neuer Vortheile, insbesondere eine wirkungsvollere Verzweigung der chorischen Hauptrepräsentation, ohne von den früheren Figuren etwas opfern zu müssen. Das wichtigste bleibt: die Erfindung des Sophokles stellte den Koryphäus den beiden Halbchören gegenüber auf eigene Füsse, er hört auf, wie früher, in der chorischen Masse zu verschwinden. Indem der Koryphäus seine Befugnisse in die Hände der beiden Unterbefehlshaber niederlegen kann, gewinnt er freie Hand der Bühne wie der Orchestra gegenüber, er wird die rechte Mittelsperson zwischen Hypokriten und Choreuten.

---

*) Aristot. Pol. III 2 ἀνάγκη μὴ μίαν εἶναι τὴν τῶν πολιτῶν πάντων ἀρετήν, ὥσπερ οὐδὲ τῶν χορευτῶν κορυφαίου καὶ παραστάτου. Metaph. IV 11 τὰ δὲ κατὰ τάξιν. ταῦτα δ' ἐστὶν ὅσα πρός τι ἓν ὡρισμένον διέστηκε κατὰ τὸν λόγον, οἷον παραστάτης τριτοστάτου πρότερον, καὶ παρανήτη νήτης· ἔνθα μὲν γὰρ ὁ κορυφαῖος, ἔνθα δὲ ἡ μέση ἀρχή. Vgl. Muff, Die chor. Techn. S. 12 f.

**) Villois. Anecd. II p. 178. Bekk. Anecd. p. 746. Et. M. u. d. W. τραγῳδία p. 764, 5. Tzetz. Prol. in Lycophr. p. 254 Müll.

Frei konnte sich sein Augenmerk auf die Vorgänge der Bühne richten, ohne die Besorgniss, dass durch sein Heraustreten der Vollzähligkeit und Gliederung oder auch der Disciplin des chorischen Körpers Eintrag geschähe. Ja selbst wenn er (wie in der Parodos des Philoktet) allein die Bühne betrat, so liess er zwei harmonisch gegliederte Hemichorien unter sicherer Führung zurück.

Eine andere Unbequemlichkeit hängt mit den eben berührten Momenten eng zusammen: wie der Koryphäus in Stellung und Bewegung früherhin gebunden und unfrei war, so war er in den ihm zufallenden Vortragspartien überbürdet. In dem früheren Chore konnte der Führer allenfalls seine Stimme dem verhältnissmässig selteneren Hemichorienvortrag, nicht aber wohl dem Stoichos- oder Zygonvortrag entziehen, ohne dass eine Ungleichmässigkeit dem Hörer bemerkbar geworden wäre, noch weniger dem kommatischen Einzelvortrag; in letzterem fiel wie auch noch später nicht selten gerade auf ihn der Löwenantheil. Auch das epodische Element forderte gelegentlich seine Kraft heraus. Dazu kam der ganze Umfang der epeisodischen Dialogpartien, die, wenn nicht seine physische Leistungsfähigkeit, so doch seine Aufmerksamkeit schon allein genügend in Anspruch nahmen. Das Alles zusammen genommen bedeutete eine Ueberlastung des Koryphäus. Auch dieser z. B. im Aias leicht nachweisbare Uebelstand wurde durch die Sophokleische Erweiterung des Chors mit Glück beseitigt. — Dass endlich auch der finanzielle Gesichtspunct in dieser Neubildung wohl berücksichtigt war, wird sich im folgenden klar herausstellen. Die Sophokleische Schöpfung war so allseitig durchdacht, dass sie es nicht nur vermochte, dem Wohlstande Athens einen glänzenderen Ausdruck zu geben, sondern, was mehr bedeuten will, auch die Armuth noch mit reicher Lebensfülle zu umkleiden.

Der äusserlich freier gewordenen Stellung des Chorführers entspricht eine höhere Stufe der Intelligenz. Wie der Koryphäus geneigt und befähigt erscheint, die Consequenzen der Ereignisse für Stadt und Staat zu ziehen, so bekundet er überhaupt einen höheren Grad der Einsicht, einen weiteren Blick als die übrigen Choreuten. In dem ersten Stasimon der Elektra

sind die Halbchöre der Frauen gleich geneigt, in dem gemeldeten Traumbilde der Klytämnestra die Gewähr ihrer Hoffnung zu erblicken, schon wähnen sie das Heranschreiten der Dike und der Erinys. Der tiefere Blick der Chorführerin zeigt sich darin, dass sie auf die uranfängliche Unthat an Myrtilos hinweisend das unaufhörliche Blutvergiessen, die endlose Kette des Unheils für das Land beklagt. Dieser Gedanke ist hier so eigenartig, dass er fremdartig berührte und man die Verse verdächtigen wollte. Die Epode findet in der sozusagen eximirten Rolle des Koryphäus, aber auch nur in dieser ihre volle Motivirung. Ueberhaupt wird das epodische Element nicht selten dem Koryphäus zu geben sein, zumal wo sich in der Epode der Uebergang von der Melik zu den Vorgängen der Bühne darstellt*).

Diese äusserlich und intellectuell gehobene Stellung, die sich der Rolle einer Bühnenperson nähert, macht sich nach beiden Seiten geltend, den Hypokriten wie den Choreuten gegenüber. Vor allem giebt Sophokles dem Chorführer intimere Beziehungen zu dem Helden des Stückes, zum Protagonisten, ein wärmeres Interesse für die Geschicke des Herrscherhauses. Das ist die Eigenschaft des tragischen Chors, die unter den alexandrinischen Kritikern Aristophanes von Byzanz als eine nothwendige Forderung hinstellte**). So in der Elektra. Das Interesse der Chorführerin, einer der älteren Freundinnen ist identisch mit dem der Elektra; in ihre Entwürfe eingeweiht, darf sie sich ein kühneres Wort erlauben und fragt, ob sie auf das Kommen des Bruders hoffe. Sie spendet der Ungeduldigen eindringlichen Trost, sie heisst das Gespräch abbrechen, als sie die Chrysothemis nahen sieht, vor welcher sie in dem Vertrauen der Elektra eine noch bevorzugte Stelle geniesst. Ebenso ist es die Chorführerin, die zwischen den hadernden Schwestern Frieden stiftet und die Chrysothemis für den Vorschlag der Elektra gewinnt, kurz überall begegnet uns das treue Mitgefühl der Freundin an dem Geschicke der Elektra und des Atridenhauses,

---

*) z. B. OC. 1239 f. ἐν ᾧ τλάμων ὅδ', οὐκ ἐγὼ μόνος u. s. w. vgl. V. 726 καὶ γὰρ εἰ γέρων ἐγώ u. s. w.

**) Arg. Eur. Hec. Alc. Or.

wie an dem endlichen Eintreffen der Rache. Als daher der Pädagog die fingirte Nachricht von dem Tode des Orestes meldet, da bricht sie in den Weheruf aus, dass nun der Herrscherstamm von Grund aus mit der Wurzel*) vernichtet sei, um dann im Uebermasse ihres Schmerzes zu verstummen, wenigstens bis zu dem Momente, wo sich ein neuer Hoffnungsstrahl zeigt. Das Schweigen der Chorführerin in dem nun beginnenden Klagegesange ist das Schweigen des Schmerzes, welches wir uns plastisch durch Verhüllung dargestellt zu denken haben. Die beredt individualisirende Botenrede des Pädagogen, welche die einzelnen Umstände des Sturzes bis auf die Nabe des Rades greifbar vor Augen führt, hat auch bei der Chorführerin die erdichtete Kunde vom Tode des Orestes zur qualvollen Gewissheit erhoben. Das ist Sophokleische Kunstart: nur wo ein so tief innerer Grund vorliegt, bleibt der Koryphäus einmal aus dem Spiele, oder, technisch gesprochen, der Meister weiss auch die Pause der Erholung, deren die vielbeanspruchte Rolle des Koryphäus gelegentlich bedarf, mit sinniger Berechnung innerhalb des dramatischen Ganzen zu verwerthen. Einen ganz analogen Fall werden wir in der Antigone nachweisen.

Das Vertrauensverhältniss zum Protagonisten, dazu die überall bekundete höhere Intelligenz, lässt den Koryphäus naturgemäss auch den Choreuten gegenüber eine souverainere Rolle einnehmen, als dies bei seiner mehr eingeordneten als übergeordneten Stellung in einem Chore von zwölf Personen der Fall war. Am deutlichsten erhellt dies in einer Anzahl von Chorliedern, für die wir die Bezeichnung abgebrochene Stasima vorschlagen möchten. Ihren eigentlichen Platz haben sie in der Peripetie des Stückes. Darunter zählt das dritte Stasimon der Elektra, der Antigone, des König Oidipus, das Stasimon mit hyporchematischem Character in den Trachinierinnen. Zumal das letzte Lied ist sehr instructiv. Obwohl die Chorführerin die trachinischen Jungfrauen erst eben aufgefordert hatte, der jungfräulichen Schwester Apollons den Päan anzu-

*) El. 764—65 φεῦ φεῦ· τὸ πᾶν δὴ δεσπόταισι τοῖς πάλαι | πρόρριζον ὡς ἔοικεν ἔφθαρται γένος. Vgl. 512 πρόρριζος ἐκριφθείς u. s. w.

stimmen, und obschon die dieser Aufforderung entsprechenden Verse der Artemis Ortygia mit keinem Worte gedenken, bricht doch der Koryphäus schnell und unerwartet das Ganze mit einigen zur Bühne gewandten Versen ab. Hier zeigt sich die von Sophokles mit grösserer Befugniss ausgestattete Rolle des Koryphäus deutlich in ihrer erweiterten Competenz, und, bezeichnend genug, in den uns bekannten Beispielen bei Sophokles ist es zweimal der Protagonist, der durch sein Auftreten ein derartiges Abbrechen eines Chorikons veranlasst, in zwei anderen Fällen der Koryphäus. Mit Geschick wird auf solche Weise auch die Stellung des Koryphäus für das dramatische Interesse ausgenutzt. Das mehr oder weniger jähe Abbrechen der chorischen Lyrik durch den Führer, der unerwartete Hinweis auf die Vorgänge der Bühne dient dazu, das Interesse an dem Auftreten des Lichas, wie in einem anderen Falle an dem der Antigone zu steigern. Statt einer schulgerechten aber auf die Dauer langweiligen Regelmässigkeit giebt der Dichter eine Scene voll dramatischen Lebens, in der ein Ereigniss das andere zu drängen scheint; für das Zurücktreten der Melik entschädigt eine kunstreich gesteigerte Action.

Während in einem Chore von zwölf Personen der Dichter bedacht war, die einzelnen Gruppen der in dem Stücke vorherrschenden Aufstellung in characteristischen Zügen herauszuheben, auch den oder jenen Einzelchoreuten in schärferen Umrissen zu zeichnen, so bezieht sich in dem neuorganisirten Chore diese individualisirende Thätigkeit vorwiegend auf den Koryphäus. In ihm erhält der chorische Antheil jetzt einen einheitlich concentrirten, gemüthlich verstärkten Ausdruck. Er bewährt für die dichterische Arbeit die grössere Attractionskraft, ja er droht sie zu absorbiren. Neben der Elektra ist hier besonders König Oidipus zu nennen. Gerade hier hat der Dichter in der individuellen Herausgestaltung des Koryphäus Ausserordentliches geleistet, nach der sinnlichen wie nach der intellectuellen Seite. Oidipus nennt ihn einen Mann von einsichtigem Wohlwollen, und der geblendete erkennt ihn dann später an dem Klange seiner Stimme wieder: das sind Züge, die uns sein Bild verschärfen. Um zumal das letztere Moment in seiner sinnlichen Stärke zu fassen, hat man sich der Disciplin

zu erinnern, welcher sich Hypokriten wie Choreuten in Athen hinsichtlich der Ausbildung ihrer Stimmmittel unterwarfen. Zwischen dem ersten und zweiten Kommos des Oidipus besteht eine innige Wechselbeziehung: der dem Könige durch Einsicht und Treue bewährte Mann führt auch in der Exodos den kommatischen Dialog. Man würde alle Poesie zerstören, wollte man hier verschiedene Choreuten beschäftigen. Es ist erschütternd zu sehen, wie der nämliche Mann, der den König wiederholt der unverbrüchlichsten Treue versicherte, der sich einen Wahnwitzigen schalt, ja schmählich verderben wollte, wenn er sich je von ihm trennen werde, wie derselbe Mann jetzt wünscht, ihn nie gesehen zu haben und den Selbstverwünschungen des Geblendeten nichts entgegenzusetzen findet.

Durchaus natürlich erscheint, dass der Dichter auch den Antheil, welcher dem Chore an der Handlung des Stückes zugemessen wird, wesentlich in die Führerhand des Koryphäus legt. Das Urtheil über das Mass jenes Antheils fällt verschieden aus, je nachdem man den Sophokleischen Chor mit Aeschylus oder mit der späteren Tragödie vergleicht. Beide Urtheile liegen uns bei Aristoteles vor. Gegenüber dem Aeschylus, insbesondere gegenüber den älteren Stücken, wie den Hiketiden, wo dem Chor die Hauptrolle gehört, erscheint er als »der ausserhalb der Action stehende Berather«*), gegenüber dem Euripideischen oder gar gegenüber den Embolima des Agathon als »einer der Hypokriten, der ein Glied des Ganzen ist und an der Handlung Theil hat«**). Und zumal in der scharf herausgetriebenen Spitze des Koryphäus. Man denke an dessen energisches Auftreten im König Oidipus für Kreon, oder im Oidipus auf Kolonos gegen Kreon. Im Koryphäus ist der Chor so gespannt auf die Vorgänge der Bühne gerichtet, dass der Führer fast als einer der

---

*) Aristot. Probl. 19, 48 ἔστι γὰρ ὁ χορὸς κηδευτὴς ἄπρακτος· εὔνοιαν γὰρ μόνον παρέχεται οἷς πάρεστιν.

**) Aristot. Poet. c. 18 καὶ τὸν χορὸν δὲ ἕνα δεῖ ὑπολαβεῖν τῶν ὑποκριτῶν καὶ μόριον εἶναι τοῦ ὅλου, καὶ συναγωνίζεσθαι μὴ ὥσπερ Εὐριπίδῃ ἀλλ' ὥσπερ Σοφοκλεῖ. Hor. epist. ad Pis. 193 actoris partes chorus officiumque virile | Defendat, neu quid medios intercinat actus, | Quod non proposito conducat et haereat apte.

Hypokriten zählen darf und sich die Tradition von nur vierzehn Choreuten bilden konnte*).

Je dramatisch bedeutsamer aber nach dem Gesagten die Rolle des Koryphäus von Sophokles verwerthet wurde, um so näher rückte eine Gefahr, die, wenn sie nicht glücklich vermieden wurde, all den errungenen Vortheil zum Nachtheil des Ganzen kehren musste — die allzugrosse Theilnahmlosigkeit der übrigen Choreuten während der Epeisodien. Musste einem solchen Führer gegenüber der Chor nicht als unbewegliche Masse erscheinen, als ein äusserliches Anhängsel, das nur etwa beibehalten wurde, weil es religiöses Herkommen und Sitte heischten? Aber gerade dieser naheliegenden Gefahr wird sich die Schöpfung des Sophokles durchaus gewachsen zeigen, ja nach dieser Richtung bewährt sich die Kunst des Dichters am glänzendsten. Zunächst ist der Dichter immer bemüht, sei es durch directe Anreden oder durch sonstige Hinweise von der Bühne aus die Illusion in uns wach zu halten, dass der Chor in allen seinen Gliedern bis zum letzten Laurostaten**) engagirt erscheint. Unter den mehr versteckten Bezügen ist es namentlich der geschickte Wechsel in der Anrede, der öfters schroff erscheinende Uebergang von der Einzahl zur Mehrzahl in Anrede und Gegenrede, wodurch immer wieder nicht nur das Interesse des Koryphäus, sondern auch das der übrigen Choreuten durchblickt. Aber zumal in ausgedehnteren Epeisodien bei dem Zurücktreten der Melik wollten diese fein gesponnenen Fäden zu zart erscheinen, um die Verbindung zwischen Thymele und Logeion festzuhalten. Es bedurfte kräftigerer Mittel. Ueberblicken wir die Zahl der übrigen Choreuten, so gab es neben

---

*) Vit. Aesch. Robort. p. 12 χορὸς δὲ τῶν τραγῳδῶν συνίσταται ἐξ ιδ ἀνδρῶν. Schol. ad Dion. Thr. Villois. Anecd. II p. 178 (Bekk. Anecd. p. 746): ἦσαν δὲ τῶν μὲν τραγικῶν χορευταὶ δέκα τέσσαρες. Tzetz. Proll. ad Lycophr. p. 251 sq. Müller: τὴν δὲ τραγῳδίαν καὶ τοὺς σατύρους ἐπίσης μὲν ἔχειν χορευτὰς ιδ′ (überl. ιά).

**) Phot. p. 210, 10 λαυροστάται· μέσοι τοῦ χοροῦ, οἱονεὶ γὰρ ἐν στενωπῷ εἰσι· φαυλότεροι δὲ οὗτοι. Hesych. λαυροστάται· οἱ ἐν τοῖς μέσοις ζυγοὶ ὄντες (man schreibe οἱ ἐν τοῖς ζυγοῖς μέσοι ὄντες) ἔν τισι στενωποῖς μὴ θεωρούμενοι· οἱ δὲ χείρους μέσοι ἵστανται· οἱ δὲ ἐπιτεταγμένοι πρῶτοι καὶ ἔσχατοι. Vgl. Hesych. ὑποκόλπιον τοῦ χοροῦ· τῆς στάσεως χῶραι αἱ ἄτιμοι.

dem Koryphäus keine berufeneren Vertreter des chorischen Antheils, als den Parastaten und Tritostaten zumal in ihrer Eigenschaft als Hegemonen, als Halbchorführer. Es ist dasselbe Princip, nur gesteigert, welches schon in dem Hervortretenlassen des Koryphäus zur Geltung gelangt: nicht die chorische Masse wirft der Dichter in die Wagschale, vielmehr das Gewicht der Führerschaft. Das Princip der chorischen Betheiligung, welches in dem Sophokleischen Chore bewusster und wirkungsvoller hervortritt, ist das des Repräsentativsystems. Uebrigens muss dieses Engagiren der beiden Halbchorführer dem Dichter auch dazu dienen, den Koryphäus in seiner vollen Würde herauszuheben. Böten sich nicht so zahlreiche Analogien, so dürfte man billig erstaunt sein, welche Schranke sich hier die nichts verschmähende Gründlichkeit des antiken Dichters auferlegte: genau erwogen, in dem Verhältniss von 2 : 1 erhält der Koryphäus ein doppelt so grosses chorisches Megethos, als ein Halbchorführer. Das ist kein müssiges architektonisches Spiel: erst diese gemessene Abstufung ruft uns immer von Neuem und wirksam in's Gedächtniss, dass diese Personen auch in der Tetragonalstellung nicht für sich allein, sondern der eine im Namen der Gesammtheit, die beiden anderen für je ein Hemichorion das Führerwort sprechen. So rein wie bei Sophokles konnte in dem früheren Chore eine solche Wirkung nicht erzielt werden; denn in dem Chore von zwölf Personen fungirte der Koryphäus zwar als Gesammtführer, aber auch zugleich als einer der Halbchorführer. Diese Trias, seine eigenste Schöpfung, bringt der Dichter nicht nur in den Einzugsliedern, sondern auch innerhalb der Epeisodien, sowohl in den kommatischen als in den eigentlichen Dialogpartien nicht selten zur Anwendung. Indem die beiden Parastaten innerhalb und namentlich am Schlusse eines Epeisodion sich betheiligen, wirkt Sophokles seiner Gewohnheit gemäss auch vorbereitend für die Halbchorstellung in dem nächsten Stasimon, in dem uns dann die Wiederholung desselben chorischen Motivs aber mit lyrisch gesteigerten Mitteln begegnet. Vielleicht auch, dass durch ein derartiges Hinzuziehen der Hegemonen am Schlusse eines Epeisodion den übrigen Choreuten der geeignete Wink gegeben wurde, sich für das nun anhebende Stasimon bereit zu halten.

Nun mochte der Choreut die betreffenden Linien*) auf dem Parket der Orchestra erspähen, um im rechten Momente aus der Tetragonalstellung in die Halbchorformation überzugehen. Andererseits werden die beiden Halbchöre zumal nach dem schnellen Abbrechen eines Stasimon der Bühne gegenüber bisweilen längere Zeit in dieser Formation verharrt haben: alsdann war ein Engagiren auch der Halbchorführer um so natürlicher.

Bei der Erfindung des Tritostaten und der Verwendung dieser chorischen Trias springt ein durchgeführter Parallelismus mit den Personen der Bühne in die Augen: dem Protagonisten entspricht der Koryphäus, dem Deuteragonisten der Parastat, dem Tritagonisten der Tritostat. Aeschylus schuf den Deuteragonisten, so bedurfte er in dem chorischen Gegenüber neben dem Koryphäus nur eines Parastaten; Sophokles fügte den Tritagonisten hinzu, so war eine Erweiterung auch des chorischen Bestands unumgänglich. Die dramaturgischen Neuerungen des Sophokles bedingen sich gegenseitig. Dass der Dichter beide Erfindungen gleichzeitig intendirte, dürfte schon hieraus klar sein; dass er sie zu gleicher Zeit errang, folgt nicht mit der nämlichen Sicherheit. Aber etwas anderes drängt sich uns auf: wenn von Aeschylus überliefert wird, dass er den Deuteragonisten hinzufügte, so werden wir den Analogieschluss wagen dürfen, dass der Chor von zwölf Personen, wie Sophokles ihn vorfand, seine Organisation dem Aeschylus verdankte. Und damit steht die Ueberlieferung auch sonst nicht im Widerspruch. Indem also Sophokles den drei Bühnenagonisten drei chorische Gegenbilder giebt, hat er mit diesem Wechselverhältniss Orchestra und Bühne unlöslich verkettet. Die beiden Gegenüber zeigen die nämliche Gliederung und Abstufung, ihre Interessen entsprechen oder nähern sich, wie dieses Verhältniss am deutlichsten zwischen Koryphäus und Protagonisten schon oben bemerkbar wurde. Hier eröffnet sich der sinnigen Beobachtung für Sophokles und Euripides ein noch unberührtes Feld. Auch für die Rollenvertheilung in der

*) Hesych. γραμμαί· ἐν τῇ ὀρχήστρᾳ ἦσαν, ὡς τὸν χορὸν ἐν στοίχῳ ἵστασθαι.

Tragödie kann dieses Verhältniss der chorischen Hauptrepräsentanten zu den betreffenden Bühnenpersonen unter Umständen ein Regulativ abgeben.

Beachtenswerth ist, wie der Dichter auch mit dieser Figur gelegentlich die ihm so geläufige Kunst bewährt, aus der Noth eine Tugend zu machen. Der Philoktet weist nur einen vollständigen Chorgesang auf, das von Halbchören vorgetragene erste Stasimon*). Sehen wir von einem kurzen epeisodischen Chorliede und zwei nicht weniger kurzen Strophen in der Parodos ab, so ist dies die einzige längere Partie, wo der Dichter eine grössere Anzahl von Sängern beschäftigt, sonst immer nur Koryphäus und die Halbchorführer. Auch das erwähnte epeisodische Chorlied**) kommt nicht in Betracht: denn indem der Dichter die Antistrophe der Strophe erst nach etwa hundert Versen respondiren lässt, hat er durch einen so erheblichen Zwischenraum das wiederholte Auftreten der nämlichen Sänger in geschickter Weise verdeckt. Das Alles kann nur in den choregischen Verhältnissen von Ol. 92, 3***)

*) Unsere Diathesis des Philoktetes: Parodos: 135—143 Koryphäus, 144—149 Neoptolemos, 150—158 Koryph., 159—160 Neopt., 161 Koryph., 162—168 Neopt., 169—179 erster Halbchor, 180—190 zweiter Halbchor, 191—200 Neopt., 201 (durch Neopt. unterbrochen) bis 209 Parastat, 210 (durch Neopt. unterbr.) bis 218 Tritostat. Epeisodische Trimeter: 317—318 Koryph. Epeisodisches Chorlied: 391—402 erster Halbchor, 507—518 zweiter Halbchor. Epeisodische Trimeter: 522—523, 539—541 Koryph. Erstes Stasimon: 676—690 erster Halbchor, 691—705 zweiter Halbchor, 706—717 erster Halbchor, 718—727 zweiter Halbchor. Kommos: 827—838 Parast., 839—842 Neopt., 843—854 Tritost., Lücke des daktyl. Antisystems Neopt., 855—864 Koryph. Epeisodische Trimeter: 963—964, 1045—1046, 1072—1073 Koryph. Kommos: 1081—1094 Philokt., 1095—1101 Parast., 1102—1115 Philokt., 1116—1122 Tritost., 1123—1139 Philokt., 1140—1145 Parast., 1146—1162 Philokt., 1163—1169 Tritost., 1170—1172 Philokt., 1173 Koryph., 1174—1175 Philokt., 1176 Koryph., 1177 Philokt., 1178—1181 (bis τέτακται) Koryph., 1182—1183 (bis ἱκετεύω) Philokt., 1184 Koryph. Philokt. (bis πρὸς θεῶν), 1185 Koryph., 1186—1190 Philokt., 1191—1192 Koryph., 1193—1195 Philokt., 1196 Koryph., 1197—1203 Philokt., 1204 (bis ἔπος) Koryph., 1204—1205 Philokt., 1206 Koryph., 1207—1209 (bis ἤδη) Philokt., 1210 Koryph. Philokt., 1211 (ποῖ γᾶς) Koryph., 1211—1217 Philokt. Exodische Trimeter: 1218—1221, Schlussanapäste 1469—1471 Koryph.

**) Philoct. 391—402 = 507—518.

***) Argum. Philoct. ἐδιδάχθη ἐπὶ Γλαυκίππου.

seinen Grund haben. Freilich war damals die Nachricht von dem Siege bei Kyzikos nach Athen gedrungen und die Friedensanträge der Spartaner wurden abgewiesen. Aber Euböa, woher man die Vorräthe bezog, auch Oropos und Oinoe, die Grenzveste gegen Böotien, war an die Spartaner verloren; in Dekeleia lag König Agis, Athen befand sich im halben Belagerungs-Zustande. Die kargen Zeiten stellten dem Dichter nur drei wirklich geschulte und erprobte Sänger zur Verfügung; die übrigen konnten nur ausnahmsweise herangezogen werden.

Man erblickt hier das dichterische Genie in einem siegreichen Kampfe mit der Ungunst äusserer Verhältnisse. Es wird durch unsere Darstellung klar geworden sein: ohne die Organisation, die er dem chorischen Körper gegeben, hätte Sophokles jenen Kampf nicht mit dem gleichen Nachdruck durchführen können. Hatte der tiefsinnige Mann einst geahnt, dass die athenische Herrlichkeit nicht von Dauer sein würde? Erst die Sophokleische Neubildung des Chores war geeignet, für das durch die Entwicklung des Dramas wie durch die Kargheit der späteren Zeiten gleich geforderte Zurücktreten der Melik überall wenigstens durch den schönen Schein eines noch reichen chorischen Lebens zu entschädigen. Der praktische Blick des Dichters schuf einen Chor, der in glücklichen Tagen, wo die Mittel reichlich flossen, den früheren an Glanz und Fülle der Diathesis überragte, der aber auch dann seinem Zwecke vollauf genügte, wo bei der Bedrängniss des Staates jene Mittel auf das knappste Mass beschränkt waren. Indem der bejahrte Dichter in seinem Philoktet durch weise Oekonomie den choregischen Aufwand auf ein Aeusserstes reducirte, bewies er damit nicht nur die ungeschwächte Productivität des denkenden Künstlers, sondern zugleich den rücksichtsvollen Takt des Patrioten. Auch diese Momente mögen mitgewirkt haben, dem Dichter den ersten Preis zuzuerkennen *).

Mehr durch die Zahl als durch den Rang scheint der Dichter, wenn auch nur auf den ersten Blick, bei der Verwendung der fünf Aristerostaten zu wirken, die ihren Namen von der Stellung führen, in welcher die Zuschauer ihrer zuerst, d. h. in

*) Argum. Philoct. πρῶτος ἦν Σοφοκλῆς.

der Parodos ansichtig wurden*). Aber wie in der Tetragonalstellung Koryphäus und Parastaten zunächst an die Trias der Stoichoi erinnern, so erscheinen die Aristerostaten in ihrer Stellung der Bühne gegenüber wenigstens dem Auge als die vorgeschobenen Vertreter von fünf Zyga. Also wiederum waltet das schon erwähnte Princip: dadurch dass von den Protostaten jeder im Namen auch seiner beiden Hintermänner das Wort zu führen scheint, erhält seine Stimme moralischen Nachdruck und höhere Bedeutung. Es ist naturgemäss, dass es die bestgeschulten Sänger sind, und Koryphäus und Parastaten sind einbegriffen. Der vorigen gegenüber steht diese Figur an Würde nach, aber sie überragt jene durch dramatische Bewegung und lebhafteres Zusammenspiel. Das Princip dieser Figur ist mehr demokratisch, die vorige ist aristokratischer geartet. Beispiele bietet das vierte und fünfte Epeisodion und die Exodos der Antigone, wo man die bei Sophokles so beliebte Wiederholung desselben Motivs beobachten kann. Die thebanischen Greise üben im fünften Epeisodion bestimmenden Einfluss, wir befinden uns in der Peripetie des Stückes. In der Exodos erhält die Spannung der Choreuten nach den noch dunkeln und allgemein gehaltenen Andeutungen des Boten in der Stichomythie der Aristerostaten den geeigneten Ausdruck. — Uebrigens auch auf Denkmälern des Bühnenwesens finden sich gelegentlich fünf, auch drei Choreuten dargestellt**).

Es liegt ein besonderer Reiz darin, dass Koryphäus und Parastaten auch da, wo sie innerhalb der Tetragonalstellung räumlich und für das äussere Auge entweder als an der Tête der drei Stoichoi hervortreten oder, wie es meist der Fall war, in der längeren Seite des Rechtecks ihre mittleren Stellungen inne haben, sich doch ihrer ducalen Würde bewusst bleiben und vom

---

*) Schol. Aristid. t. III. p. 535—36 ed. Dind. ποῦ χοροῦ τάξομεν, ἐκ μεταφορᾶς τῶν Διονυσιακῶν χορῶν εἴρηται· ὅτε γὰρ εἰσῄεσαν οἱ χοροί, πλαγίως βαδίζοντες·ἐποιοῦντο τοὺς ὕμνους καὶ εἶχον τοὺς θεατὰς ἐν ἀριστερᾷ αὐτῶν, καὶ οἱ πρῶτοι τοῦ χοροῦ (corr. τὸ τοῦ χοροῦ) ἀριστερὸν ἐπεῖχον. Hesych. u. ἀριστεροστάτης, ebendas. u. πρωτοστάτης. Bekk. Anecd. p. 112, 26. Poll. I 127. Hesych. u. δεξιόστοιχοι.

**) Wieseler, Theatergeb. u. Denkm. d. B. Taf. VI, 3, dazu Text S. 47; Taf. XII, 45, dazu Text S. 98.

Dichter demgemäss bedacht werden. Während der chorische Körper ruhig in der Tetragonalstellung verharrt, wird durch die sinnvoll erwogene Theilung der Megethe dem inneren Auge des Zuschauers zugleich die Halbchorformation vorgeführt. Eine gleiche Verschlingung der chorischen Figuren lässt sich bei der Verwendung der Aristerostaten beobachten. In der Antigone giebt der Dichter einmal dem Koryphäus das doppelte Megethos eines jeden der beiden Parastaten, und den Parastaten wieder das doppelte des vierten und fünften Choreuten*). Aber auch hier hütet sich der Dichter einer erstarrten Manier zu verfallen. Der Eindruck von der vollen Einheit des chorischen Ganzen und seiner Interessen konnte auch dadurch gelegentlich gesteigert werden, dass sich die Parastaten einmal freiwillig ihrer Hoheit begeben und wie die übrigen sich mit isomeren Kommata begnügen: von besonderer Wirkung ist diese Diathesis in der Antigone nach dem Auftreten des Angelos, nur dem Koryphäus wird auch hier seine hervorragende Stellung gewahrt**).

Auch sonst ist die Diathesis der Antigone von besonderer Tiefe. Als der Koryphäus der Jungfrau ansichtig wird, wie sie in das Grabgemach abgeführt werden soll, da bricht er das Preislied der Hemichorien auf die Macht des Eros plötzlich und unerwartet ab und vermag den hervorquellenden Thränenstrom nicht zurückzuhalten***). Er weint. Diesen fassungslosen Schmerz des dem Herrscherhause näher stehenden Mannes benutzt der Parastat, um an Stelle des Koryphäus, wie es in solchen Fällen seine Pflicht erheischte, die Führerrolle des Gesammtchors zu übernehmen. Er erhält in dem jetzt anhebenden Kommos nun eine längere anapästische Periode, als kurz vorher der Koryphäus selbst; willig subordinirt sich ihm der Tritostat, dem ein kürzeres System zu Theil wird †).

---

*) Antigone 1091—1094 Koryphäus, 1098 vierter Choreut, 1100—1101 erster Parastat, 1103—1104 zweiter Parastat, 1107 fünfter Choreut.

**) Ant. 1172 erster Parastat, 1174 zweiter Parastat, 1176 vierter Choreut, 1177 fünfter Choreut, 1180—1182 Koryphäus.

***) Ant. 801—805.

†) Ein um ein Kolon kürzeres System, sofern ζῶσαν καὶ ἔπειτα θανοῦσαν nur verderbt, ein um zwei Kola kürzeres, sofern jene Worte interpolirt sind.

Auch nach der längeren Schlussrede der Antigone verharrt der Koryphäus noch in stummem Schmerze, daher am Ende dieses Epeisodion der seltene Fall eintritt, dass die beiden Parastaten allein beschäftigt werden. Aber die beiden ihnen zugetheilten Perioden dürfen sich auch hier nicht völlig entsprechen: der Parastat und Tritostat reden nicht als Halbchorführer, sondern der erstere führt das Wort zugleich als Stellvertreter des in seinen Schmerz noch immer versunkenen Koryphäus, er erhält das abschliessende gewichtigere System*). Beachtenswerth bleibt auch hier, mit wie geringen Mitteln der sparsame Dichter bedeutende Wirkungen hervorbringt. Die chorische Diathesis ist in der Antigone von ausserordentlicher Einfachheit. Auch aus diesem Stücke lässt sich abnehmen, dass es dem Dichter bei seiner Organisation nicht um eine Vermehrung, sondern um eine Verminderung des chorischen Antheils, aber mit wirkungsvollerer Illusion zu thun war. Die Mehrausgabe, die der Dichter dem Staate durch den ständigen Tritagonisten verursacht hatte, ward durch die Ersparniss in der choregischen Leistung reichlich aufgewogen.

Endlich in Scenen der lebhaftesten Spannung und Beunruhigung lässt der Dichter auch in einem Chore von fünfzehn Personen sämmtliche Einzelchoreuten das Wort ergreifen, und zwar in der Weise, dass auch hier der Stellung des Koryphäus und der Hegemonen Rechnung getragen wird und dem bestgeschulten Stoichos die durch Umfang und Gehalt hervorstechenden Partien zufallen. Die Unbedeutendheit der Laurostaten verhüllt der Dichter durch die Aposiopese der Leidenschaft**). Indem so die einzelnen Choreuten in erwogenen Abstufungen nach Massgabe ihres Werthes und ihrer Stellung bedacht werden, gewinnt die Characteristik an concreter Man-

---

817—822 erster Parastat, 834—837 (838?) zweiter Parastat, 853—856 vierter Choreut, 872—875 fünfter Choreut.

*) Ant. 929—930 ἔτι τῶν αὐτῶν ἀνέμων ῥιπαὶ | τήνδε γ' ἔχουσιν Tritostat, 931—932 Kreon, 933—934 Antigone, 935—936 Parastat. Die Dindorf'sche Athetese der Worte αὐταὶ ψυχῆς in V. 929—30 wird durch obige Auffassung bestätigt.

**) Nach G. Hermann O. C. 224 ὁ ι' ἰώ, ὁ ια' ὢ ὤ, ὁ ιβ' δύσμορος, ὁ ιγ' ὢ ὤ.

nigfaltigkeit und Lebensfülle. Die längeren Kommata finden sich gern im Beginne solcher Pathosscenen: kürzere gleich im Anfange würden eine weitere Steigerung der Leidenschaft ausschliessen, auch an so früher Stelle allzu naturalistisch das Ohr berühren.

Während das Muster der verflochtenen Tragödie, der König Oidipus, durch die Einfachheit der chorischen Diathesis hervorsticht, wird der undramatische Stoff des Oidipus auf Kolonos insbesondere durch die chorische Technik in Bewegung erhalten. In der grossen Streitscene mit Kreon betritt der Koryphäus mit vier anderen Choreuten die Bühne und durch die öfters wiederholte Verwendung des vollen chorischen Apparates, d. h. aller fünfzehn Choreuten lässt der Dichter das Interesse immer von Neuem anschwellen. Der Aufwand der chorischen Technik steht im umgekehrten Verhältnisse zu dem dramatischen Werthe des Stoffes, eine Beobachtung, die wir bereits durch den zweiten Theil des Aias bestätigt sahen. Ueberall gewahrt man auch in diesen Dingen die harmonische Sicherheit und feinfühlige Decenz der Sophokleischen Kunstweise. Wo Schuld oder Schicksal den Menschen zermalmt haben und wie im Ausgange der Antigone oder des König Oidipus das Unglück selbst in der Erscheinung eines Oidipus oder Kreon seine erschütternde Sprache redet, da würde jeder chorische Aufwand, jedes Hineinsprechen mehrerer Choreuten aufgetragen, ja indecent erscheinen; es tritt hier die wohlbekannte Vertrauensperson, der Koryphäus, ein und ermöglicht einen ruhigeren Schlussaccord *).

Eine gesonderte Betrachtung erfordert der Oidipus auf Kolonos. Es wird berichtet, dass Sophokles das Drama an der Grenze seines Lebens gedichtet**). Das Stück unterscheidet sich

---

*) Ant. Kommos 1261—1346: 1270, 1293, 1326—1327, 1334—1335, 1337—1338, dazu Schlussanapäste: 1348—1353 Koryphäus. O. T. Trimeter der Exodos 1232—1233, 1236, 1286, dazu die Eintrittsanapäste 1297—1306 Koryphäus. Kommos 1307—1368: 1312, 1319—1320, 1327—1328, 1336, 1347—1348, 1356, 1367—1368 Koryphäus. Trimeter und Tetrameter der Exodos: 1416—1418, 1524—1530 Koryphäus.

**) Argum. I τὸ δρᾶμα τῶν θαυμαστῶν· ὃ καὶ ἤδη γεγηρακὼς ὁ Σοφοκλῆς ἐποίησεν. Valer. Max. VIII, 7, 12. Vgl. Cic. de senect. c. 7.

wesentlich von allen übrigen. Es sieht wie eine Reaction aus gegen die eingedrungene Dürftigkeit. Der Dichter entfaltet in diesem Stücke gegen das Ende seiner dichterischen Laufbahn noch einmal die ganze Fülle der chorischen Gliederung, er bewährt noch einmal seine ungebrochene Schöpferkraft auch auf diesem Felde. Ja der Dichter überbietet hier sich selbst und seine Erfindungen. Man hat längst dargethan, dass in diesem Stücke ohne Annahme eines Parachoregems nicht auszukommen ist, wir haben entweder geradezu einen vierten Schauspieler anzunehmen, oder man bedarf doch in den drei Scenen, wo vier handelnde Personen zugleich auf der Bühne sind, für die stumme Rolle der Ismene wie für deren Gesang am Schluss mindestens eines aushelfenden Schauspielers, der hier dann wenigstens als Statist und Sänger fungirte. Ganz ausserordentlich sind vollends die Ansprüche, die das ausgedehnte Stück an die Leistungsfähigkeit des Chores stellt. Kann schon der Umfang der Melik nur mit den ältesten Stücken verglichen werden, so steht das Drama darin zumal einzig in seiner Art da, dass es einen nicht weniger als fünfmal*) wiederholten Vortrag sämmtlicher fünfzehn Choreuten fordert. Im Aias findet sich der Einzelvortrag der Choreuten dreimal, in der Elektra und den Trachinierinnen je einmal, überhaupt nicht in der Antigone, im König Oidipus und Philoktet. Ein neben den übrigen chorisch-orchestischen Leistungen fünfmal durchgeführter Einzelvortrag setzte aber unzweifelhaft die volle Zahl von gerade fünfzehn nach jeder Richtung geschulten Choreuten voraus, und in Besoldung, Unterhaltung, zumal in der Schulung der Choreuten bestand der Hauptaufwand der Choregie. Der Dichter stellte mit seinem Oidipus eine Anforderung, die um so unerschwinglicher war, je trüber die Zeiten. Bei dem sinkenden Wohlstande des Staates war man schon seit einer Reihe von Jahren bemüht, der Choregie ihre Lasten zu erleichtern. Seit Ol. 92, 1 unter dem Archon Kallias, d. h. nach der sicilischen Niederlage, gestattete ein Volksbeschluss, dass zwei zusammen die Choregie leisten dürften**).

*) Parodos: 117—206 und 207—236, zweiter Kommos: 510—548, dritter Kommos: 834—886, vierter Kommos: 1447—1499.

**) Schol. Aristoph. ran. 406.

Und gerade die Organisation des Sophokleischen Chores vermochte doch mit Wenigem Ausserordentliches zu leisten. Fünf oder sechs geschulte Choreuten mochten allenfalls ausreichen, um ein Stück in schlimmen Tagen über Wasser zu halten; in dem Hemichorienvortrage werden aushülfsweise auch einzelne Stimmen der übrigen mehr als Statisten und Tänzer fungirenden Choreuten herangezogen worden sein, oder der Mangel wurde in anderer Weise maskirt. Wie zumal der nicht viel früher gedichtete Philoktet zeigt, hatte man gelernt sich mit Wenigem zu bescheiden und durch eine weise Oekonomie dem einbrechenden Mangel seine Bitterkeit zu nehmen.

Wenn nun der Dichter in den letzten Jahren des Krieges mit Anforderungen hervortrat, wie sie nur in den blühendsten Zeiten zu bestreiten waren, so musste er sich selber sagen, dass er damit eine Unmöglichkeit verlangte. Und doch war es dem greisen Dichter ein Herzensbedürfniss, gerade dieses Stück in unverkümmertem Glanze über die Bühne gehen zu sehen: es galt den Dulder in heimischer Erde zu betten zum Segen des attischen Landes und dem Heimatsgau Kolonos wie zum Abschied ein glänzendes Preislied zu singen. Sei es nun, dass der Dichter bereits mit seinem Choregen in Unterhandlung getreten war, oder weil er mit Sicherheit voraussah, dass sich für Ausgaben von diesem Umfange kein Choreg bereit finden würde: der von Haus aus begüterte Mann fing bereits an für die Realisirung seines Wunsches aus eigenen Mitteln zu steuern und somit das Erbtheil seiner Söhne in Mitleidenschaft zu ziehen. Unmuthig trat Iophon dazwischen und verklagte den Vater vor den Phratoren wegen Unfähigkeit, sein Vermögen zu verwalten*). In die-

---

*) Vit. Soph. p. 11, 58 φέρεται δὲ καὶ παρὰ πολλοῖς ἡ πρὸς τὸν υἱὸν Ἰοφῶντα γενομένη αὐτῷ δίκη ποτέ . . . καί ποτε ἐν δράματι εἰσήγαγε τὸν Ἰοφῶντα αὐτῷ φθονοῦντα καὶ πρὸς τοὺς φράτορας ἐγκαλοῦντα τῷ πατρὶ ὡς ὑπὸ γήρως παραφρονοῦντι· οἱ δὲ τῷ Ἰοφῶντι ἐπετίμησαν. Σάτυρος δέ φησιν αὐτὸν εἰπεῖν »εἰ μέν εἰμι Σοφοκλῆς, οὐ παραφρονῶ, εἰ δὲ παραφρονῶ, οὐκ εἰμὶ Σοφοκλῆς«, καὶ τότε τὸν Οἰδίποδα παραγνῶναι. Luc. Macrob. c. 24 οὗτος ὑπ' Ἰοφῶντος τοῦ υἱέος ἐπὶ τέλει τοῦ βίου παρανοίας κρινόμενος ἀνέγνω τοῖς δικασταῖς Οἰδίπουν τὸν ἐπὶ Κολωνῷ, ἐπιδεικνύμενος διὰ τοῦ δράματος ὅπως τὸν νοῦν ὑγιαίνει· ὡς τοὺς δικαστὰς τὸν μὲν ὑπερθαυμάσαι, καταψηφίσασθαι δὲ τοῦ υἱοῦ αὐτοῦ μανίαν. Cic. de senect. c. 7: Sophocles ad summam senectutem

sem Falle konnte den Angeklagten nur sein Drama selbst und die Diathesis rechtfertigen: er legte es vor. Keinem der Richter konnte verborgen sein, dass die Composition dieses Dramas in der That einen ausserordentlichen Aufwand erheischte und solchen Aufwandes würdig war; die patriotische Tendenz des Stückes mag das ihrige beigetragen haben*): der Dichter wurde freigesprochen, Iophon abgewiesen. Aber die Aufführung des Dramas sollte der greise Dichter nicht mehr erleben. Vielleicht, dass er nach den geschilderten Vorgängen nun selbst ein so kostspieliges Unternehmen günstigeren Zeiten anheimstellte, oder dass man ihn dahin bedeutet hatte, dann aber hinderte ihn der Tod an der Aufführung.

Sophokles starb Ol. 93, 3. Es folgten die erschütternden Ereignisse der nächsten Jahre, erst Ol. 94, 3 hat des Sophokles gleichnamiger Enkel das Stück zur Aufführung gebracht, eine würdige Gedächtnissfeier für den Dahingeschiedenen**).

Wir haben drei, wenn man will vier Epochen in dem Dichtergange des Sophokles zu unterscheiden. Die Anfänge bewegten sich wie billig in den Spuren der Vorgänger***). Einer Uebergangsperiode gehört der Aias an, der Dichter steht mindestens nahe davor, den Tritagonisten zu erringen. Für diese Uebergangsperiode ist zugleich bezeichnend, dass sich die trilogische Auffassung für den Aias von jeher aufdrängte. Aber auch das

---

tragoedias fecit: quod propter studium cum rem familiarem neglegere videretur, a filiis in iudicium vocatus est, ut quem ad modum nostro more male rem gerentibus patribus bonis interdici solet, sic illum quasi desipientem a re familiari removerent iudices. Tum senex dicitur eam fabulam, quam in manibus habebat et proxime scripserat, Oedipum Coloneum, recitasse iudicibus, quaesisseque num illud carmen desipientis videretur: quo recitato sententiis iudicum est liberatus. Appul. Apolog. p. 479 ed. Bosch.

*) Plut. Mor. p. 785 a Σοφοκλῆς λέγεται μὲν ὑπὸ τῶν υἱῶν παρανοίας δίκην φεύγων ἀναγνῶναι τὴν ἐν Οἰδίποδι τῷ ἐπὶ Κολωνῷ πάροδον ἧ ἐστιν ἀρχὴ »εὐίππου, ξένε, τᾶσδε χώρας — βάσσαις«. θαυμαστοῦ δὲ τοῦ μέλους φανέντος ὥσπερ ἐκ θεάτρου τοῦ δικαστηρίου προπεμφθῆναι μετὰ κρότου καὶ βοῆς τῶν παρόντων.

**) Argum. II τὸν ἐπὶ Κολωνῷ Οἰδίπουν ἐπὶ τετελευτηκότι τῷ πάππῳ Σοφοκλῆς ὁ υἱιδοῦς ἐδίδαξεν, υἱὸς ὢν Ἀρίστωνος, ἐπὶ ἄρχοντος Μίκωνος.

***) Vit. Soph. p. 11 a, 26 παρ' Αἰσχύλῳ δὲ τὴν τραγῳδίαν ἔμαθε.

chorische Complement des Tritagonisten, die Erhöhung der Choreutenzahl, hat Sophokles schon früh durchgesetzt, jedenfalls vor Ol. 80, 2, denn die Stücke der Orestie des Aeschylus weisen fünfzehn Choreuten auf, gerade wie sich hier Aeschylus auch dreier Schauspieler bedient. Eine letzte Periode, den Schlussstein des Schaffens bezeichnet der Oidipus auf Kolonos. Ob der Dichter seine beiden Erfindungen gleichzeitig durchsetzte, bleibt zweifelhaft, jedenfalls sind sie ihm nicht ohne Kampf zugefallen. In der heute paradox klingenden Nachricht, dass Sophokles eine Schrift »über den Chor« verfasst habe und gegen die Anhänger des Altväterischen polemisirte*), hat man mit Recht mindestens den Nachhall einer lebhaften Discussion vernehmen wollen. Vielleicht auch, dass sich der Dichter für die Aufnahme so zahlreicher**) dramaturgischer Neuerungen selbst den Boden bereitete in einer wie es scheint von ihm begründeten musischen Kunstgenossenschaft***), wo auch Hypokriten und Choreuten ihre Anregung finden konnten und ein lebendiger Austausch ermöglicht war. Und wer mochte auf die Dauer dem frommen Manne wehren, wenn er bei dem wachsenden Wohlstande Athens den Festesglanz und die Ehre des Gottes durch die Einführung eines Tritagonisten, durch die damit in Verbindung stehende Erhöhung der Choreutenzahl, wie auch durch eine kunstgemässere Verwendung der scenischen Perspectivmalerei verherrlichte? Das waren Fortschritte, durch welche er den Schöpfer der Tragödie selbst an schaffensfreudiger Pietät zu überbieten schien. Aber dem Kunstverstande des Dichters waren diese Neuerungen nur die Handhabe, Chor und Bühnenpersonal organischer in einander zu fügen und die dramatischen Fäden beziehungsreicher zugleich und strenger zu verflechten. Sophokles beschränkte die Rolle des Chors, indem er ihn numerisch erweiterte. Schon früh und mit Bewusstsein fasste er dieses Ziel in's Auge, noch ehe eine erlahmende Choregie

---

*) Suid. u. Σοφοκλῆς: καὶ ἔγραψεν ἐλεγείαν τε καὶ παιᾶνας καὶ λόγον καταλογάδην περὶ τοῦ χοροῦ, πρὸς Θέσπιν καὶ Χοιρίλον ἀγωνιζόμενος.

**) Vit. Soph. p. 11 a, 26 πολλὰ ἐκαινούργησεν ἐν τοῖς ἀγῶσι.

***) Vit. Soph. p. 11 b, 38 φησὶ δὲ Ἴστρος καὶ τὰς λευκὰς κρηπῖδας αὐτὸν ἐξευρηκέναι . . . ταῖς δὲ Μούσαις θίασον ἐκ τῶν πεπαιδευμένων συναγαγεῖν.

ihren Zwang ausübte. Die Sophokleische Erfindung beweist, dass der Dichter seine Zeit und ihre Bedürfnisse verstanden hatte. Durch ein entschiedenes Zurückdrängen der Melik wie auch des polymythisch-stofflichen, durch Erhöhung der illusorischen Darstellung, wozu ihm auch die Berechnung der Rollen auf die Individualität der ihm persönlich bekannten Schauspieler und Choreuten diente*), durch die Vertiefung der Charactere hat er die attische Tragödie als Drama der Vollendung zugeführt.

Aber der Abschluss der dramatischen Oekonomie wurde theuer erkauft, auch wenn wir einmal von der viel erörterten Frage absehen, ob und in welchem Sinne Sophokles die trilogische Composition aufgab**). Vor allem auf Kosten des Chores und seiner Lyrik. Es ist oft erörtert worden, wie man die Fülle der metrischen Stilarten, die ergreifende Gegensätzlichkeit der Aeschyleischen Chorlyrik bei Sophokles vergebens sucht. Bei so begrenzten Ufern konnte ein hoher Wogengang nicht Raum haben. Und das gleiche beobachtet man in der Diathesis. Wie abgesehen von Koryphäus und Parastaten die Characterzeichnung der Choreuten zu verblassen anfängt, so ist auch der frühere Reichthum an chorischen Figuren geopfert. Es ist kein Zufall, dass sich der Zygon- oder der Stoichosvortrag in dem Chore von fünfzehn Personen bei Sophokles nicht findet, oder doch nur in ihren Vertretern. Bei der prominenten Stellung des Koryphäus musste die Halbchorstellung und der entsprechende Vortrag für die Hauptchorlieder in Strophe und Antistrophe stereotyp werden. Die Zahl vierzehn ist nur durch zwei und durch sieben theilbar. Aber gerade diese gemässigtere Gliederung entsprach dem milden Genius dieses Dichters. Indem Sophokles die beiden Chorhälften in harmonischen Gruppen gegenüberstellt, fasst er sie unter der Einheit der Orchestik, der Musik, wie des Gedankens wieder zusammen.

*) Vit. Soph. p. 11 b, 35 φησὶ δὲ Ἴστρος καὶ τὰς λευκὰς κρηπῖδας αὐτὸν ἐξευρηκέναι, ἃς ὑποδοῦνται οἵ τε ὑποκριταὶ καὶ οἱ χορευταί, καὶ πρὸς τὰς φύσεις αὐτῶν γράψαι τὰ δράματα.

**) Suid. u. Σοφοκλῆς: καὶ αὐτὸς ἦρξε τοῦ δρᾶμα πρὸς δρᾶμα ἀγωνίζεσθαι, ἀλλὰ μὴ στρατολογεῖσθαι (τετραλογίαν Meurs, τετραλογεῖσθαι oder διὰ τετραλογίαν Naeke).

In Strophe und Gegenstrophe erlauscht man eine solche Fülle sinniger Anklänge, beobachtet man einen so beziehungsreichen Parallelismus, dass Strophe und Antistrophe bei Sophokles wie zwei gegenüber liegende Blätter erscheinen, die aus demselben Halme emporgetrieben. Die souveräne Stellung des Koryphäus ist der beste Beweis für den Hemichorienvortrag der Stasima.

Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

